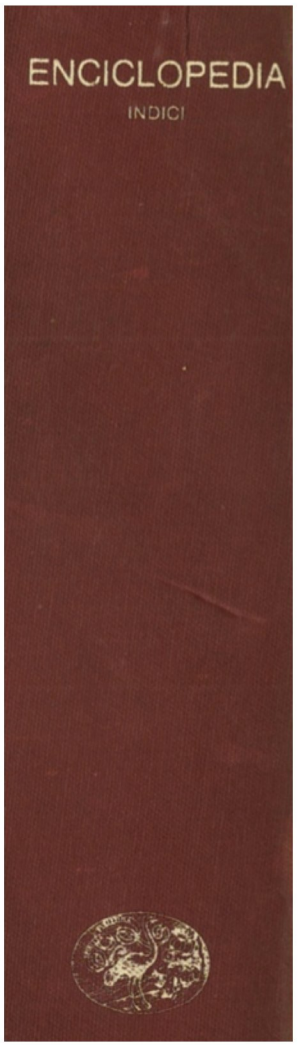


ENCICLOPEDIA EINAUDI [1982]

CREATIVITÁ

Manlio Brusantin - **CREATIVITÁ** pag.5

Renato Mecchia - **BELLO/BRUTTO** pag.11
Emilio Garroni - **CREATIVITÁ** pag.21
Carlo Ferrucci - **ESPRESSIONE** pag.59
Maurice Beutler - **FANTASTICO** pag.68
Giulio Agamben - **GUSTO** pag.79
Massimo Modica - **IMITAZIONE** pag.90
Renata Mecchia - **IMMAGINAZIONE** pag.127
Francesco Calvo - **PROGETTO** pag.133
Pietro Montani - **RIPRODUZIONE/RIPRODUCIBILITÁ** pag.155
Carlo Ferrucci - **SENSIBILITÁ** pag.165
Emilio Garroni - **SPAZIALITÁ** pag.174

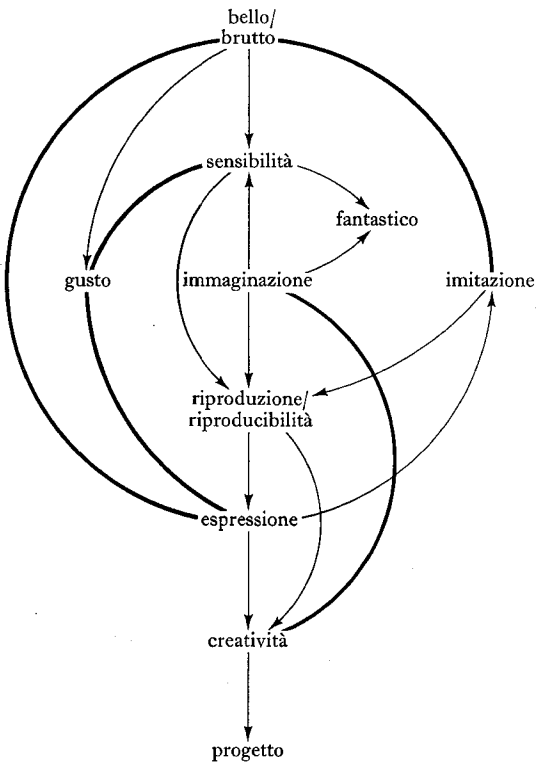
	anthropos	argomentazione	arti	calcolo	capitale	cervello	civiltà	classi	cognizione	combinatoria	comunicazione	concetto	conoscenza	corpo	creatività	cultura mat.
bello/brutto	·	3	6	3	·	·	·	·	3	·	·	·	3	4	7	2
creatività	·	·	5	·	2	2	·	3	2	·	4	·	4	·	6	3
espressione	4	5	4	·	2	6	·	3	4	·	4	7	4	6	7	4
fantastico	·	2	·	·	·	·	·	·	·	3	·	·	3	·	3	·
gusto	·	·	6	·	2	·	·	1	3	·	·	·	3	5	6	4
imitazione	2	3	6	·	·	2	2	2	3	2	·	·	4	5	6	·
immaginazione	4	4	3	·	1	4	2	·	4	·	·	5	6	2	7	·
progetto	·	·	6	·	4	·	6	5	3	2	2	·	5	·	4	·
riproduzione/riproducib.	·	·	3	·	2	·	·	2	4	·	4	·	3	·	7	·
sensibilità	2	3	2	·	·	3	·	3	5	·	2	2	5	2	6	·
spazialità	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	4	·

	memoria	metodo	modo di produz.	mythos/logos	natura	normale/anormale	orale/scritto	organico/inorgan.	organismo	parentela	politica	probabilità	produzione/distrib.	regione	religione	rito
bello/brutto	2	·	·	·	1	2	4	·	·	·	·	2	·	·	·	2
creatività	·	·	3	3	·	·	3	3	·	3	·	·	3	1	4	2
espressione	2	3	4	5	4	6	7	7	3	3	4	4	2	4	6	5
fantastico	3	·	·	3	·	·	·	·	·	·	·	·	·	2	·	·
gusto	6	·	·	1	·	·	4	·	·	·	·	·	3	4	·	4
imitazione	2	·	·	4	2	3	5	·	·	·	·	·	2	3	3	4
immaginazione	4	6	·	4	4	·	4	3	3	3	3	·	2	3	4	4
progetto	1	1	3	2	·	1	4	3	·	3	4	4	4	5	4	·
riproduzione/riproducib.	2	·	5	·	·	3	4	·	3	4	·	·	3	·	·	3
sensibilità	2	·	·	·	5	·	2	·	4	2	·	2	·	3	·	2
spazialità	·	·	·	·	·	·	5	·	·	·	·	·	·	3	3	·

	dialettica	domesticam.	eccedente	enunciazione	eredità	esoterico/essoter.	evoluzione	filosofia/filosofie	fisica	generazioni	geometria e topol.	giustizia	guerra	homo	inconscio	letteratura	linguaggio	locale/globale	logica	macchina	materia
bello/brutto	4	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	2	3	·	·	·	2	·
creatività	·	·	·	·	·	2	·	2	·	·	·	·	·	·	·	4	2	2	·	2	·
espressione	5	3	·	7	3	·	1	6	4	3	4	3	·	·	5	5	8	3	5	4	3
fantastico	·	·	·	3	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·
gusto	·	5	·	·	·	·	·	·	·	·	·	2	·	2	3	6	·	·	·	·	·
imitazione	·	·	·	·	·	·	·	·	·	2	·	·	3	·	3	6	·	·	·	2	·
immaginazione	3	3	·	4	·	2	·	2	2	5	2	·	·	3	4	4	2	1	2	3	2
progetto	1	·	2	·	4	·	·	·	3	2	·	2	5	·	2	·	2	2	1	5	·
riproduzione/riproducib.	·	·	·	·	5	·	·	4	·	2	·	·	·	3	2	2	3	·	·	3	·
sensibilità	3	3	·	·	·	·	·	2	4	5	·	·	·	·	4	2	·	·	·	·	2
spazialità	3	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·

	sacro/profano	segno	sistema	società	soma/psiche	spiegazione	stato	storia	strutture matem.	sviluppo/sottosvil.	tempo/temporalità	teoria/modello	testo	tolleranza/intoll.	tonale/atonale	tradizioni	universo	uomo	visione	vita/morte
bello/brutto	·	2	·	2	3	1	·	·	·	·	3	·	·	·	2	·	·	·	4	·
creatività	·	3	2	3	·	3	·	·	·	·	·	·	2	·	·	3	·	5	3	·
espressione	5	9	·	6	5	6	5	4	5	1	·	3	6	4	4	5	·	5	3	5
fantastico	·	3	·	2	·	·	·	·	·	·	·	·	3	·	·	4	2	·	·	·
gusto	2	2	·	2	·	·	·	4	·	·	4	·	3	·	·	3	·	2	·	5
imitazione	2	2	2	4	3	·	·	·	·	4	·	·	4	·	1	3	·	·	4	4
immaginazione	4	3	3	5	4	4	·	5	1	·	3	2	5	4	2	4	4	6	2	·
progetto	·	4	4	5	5	3	2	4	·	·	4	2	·	2	·	2	2	3	3	·
riproduzione/riproducib.	·	4	·	2	·	3	·	·	·	·	3	3	2	·	·	·	·	4	6	2
sensibilità	2	1	1	2	3	·	·	3	·	·	3	4	·	·	4	2	·	·	2	·
spazialità	·	·	·	·	2	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	2

	sensibilità	gusto	espressione	bello/brutto	imitazione	immaginazione	creatività	progetto	spazialità	riproduzione/riproducibilità	fantastico
sensibilità	·	1	3	·	2	·	1	·	·	4	5
gusto	5	·	1	·	·	·	2	2	·	·	2
espressione	2	4	·	4	4	2	5	·	3	·	·
bello/brutto	4	6	1	·	3	2	·	3	·	3	·
imitazione	2	·	·	5	·	·	2	3	·	3	·
immaginazione	5	3	·	·	2	·	4	3	2	3	4
creatività	2	·	·	·	·	2	·	4	3	·	·
progetto	·	2	·	·	·	·	·	·	2	·	·
spazialità	·	·	·	·	2	·	3	·	·	·	·
riproduzione/riproducibilità	·	·	3	·	·	·	4	·	·	·	·
fantastico	·	·	·	·	2	·	·	·	·	·	·



ambiguità
competenza/esecuzione
fonetica
grammatica
lessico
lingua
lingua/parola
linguaggio
metrica
semantica
senso/significato
traduzione
universali/particolari

concetto
esistenza
essere
fenomeno
forma
idea
proposizione e giudizio

analogia e metafora
argomentazione
interpretazione

astratto/concreto
dialettica
identità/differenza
mediazione
opposizione/contraddizione
qualità/quantità
totalità
uno/molti

atti linguistici
dicibile/indicibile
enunciazione
presupposizione e allusione
referente

comunicazione
errore
informazione

decisione
distribuzione statistica
giochi
induzione statistica
probabilità
rappresentazione statistica
teoria/pratica

dato
etica
filosofia/filosofie
ragione
razionale/irrazionale
soggetto/oggetto
uguaglianza
valori
vero/falso
volontà

caos/cosmo
infinito
macrocosmo/microcosmo
mondo
natura
osservazione
reale
unità

catastrofi
ciclo
evento
periodizzazione
tempo/temporalità

antico/moderno
calendario
decadenza
escatologia
età mitiche
genesi
passato/presente
progresso/reazione
storia

curve e superfici
geometria e topologia
invariante

alchimia
astrologia
cabala
elementi
esoterico/essoterico

atlante
collezione
documento/monumento
fossile
memoria
rovina/restauro

deduzione/prova
equivalenza
formalizzazione
logica
possibilità/necessità
referenza/verità
ricorsività

analisi/sintesi
anticipazione
ipotesi
matematiche
metodo

armi
frontiera
guerra
imperi
nazione
tattica/strategia

differenziale
funzioni
infinitesimale
locale/globale
sistemi di riferimento
stabilità/instabilità
variazione

funzione
misura
modello
struttura
teoria/modello

alienazione
coscienza/autocoscienza
immaginazione sociale
pace
servo/signore
uomo
utopia

demagogia
discriminazione
repressione
terrore
tolleranza/intolleranza
tortura
violenza

centrato/acentrato
combinatoria
grafo
labirinto
rete

applicazioni
assioma/postulato
continuo/discreto
dipendenza/indipendenza
divisibilità
dualità
insieme
razionale/algebrico/trascendente
simmetria
strutture matematiche
trasformazioni naturali / categorie

abaco
algoritmo
approssimazione
calcolo
numero
zero

caso/probabilità
causa/effetto
certezza/dubbio
coerenza
convenzione
determinato/indeterminato
empiria/esperienza
esperimento
legge
libertà/necessità
metafisica
naturale/artificiale
operatività
paradigma
previsione e possibilità
riduzione
ripetizione
scienza
spiegazione
verificabilità/falsificabilità

categorie/categorizzazione
conoscenza
coppie filosofiche
disciplina/discipline
enciclopedia
innovazione/scoperta
insegnamento
invenzione
rappresentazione
ricerca
sistematica e classificazione

controllo/retroazione
energia
equilibrio/squilibrio
interazione
ordine/disordine
organizzazione
semplice/complesso
sistema
soglia
vincolo

analogico/digitale
automa
intelligenza artificiale
macchina
programma
simulazione
strumento

apprendimento
autoregolazione/equilibrazione
cognizione
induzione/deduzione
innato/acquisito
istinto
operazioni
percezione
quoziente intellettuale

cervello
comportamento
e condizionamento
controllo sociale
emozione/motivazione
mente

astronomia
cosmologie
gravitazione
luce
materia
spazio-tempo

atomo e molecola
conservazione/invarianza
entropia
fisica
forza/campo
moto
particella
plasma
propagazione
quanti
relatività

atmosfera
litosfera
oceani
pianeti
sole
universo

reversibilità/irreversibilità
stato fisico

adattamento
evoluzione
mutazione/selezione
polimorfismo
specie

cellula
differenziamento
immunità
individualità biologica
integrazione
invecchiamento
organismo
regolazione
sviluppo e morfogenesi

catalisi
macromolecole
metabolismo
omeostasi
organico/inorganico
osmosi
vita

eredità
gene
genotipo/fenotipo
razza
sangue

Creatività

allegoria
codice
immagine
metafora
segno
significato
simbolo

avanguardia
classico
critica
filologia
letteratura
maniera
poetica
retorica

bello/brutto
creatività
espressione
fantastico
gusto
imitazione
immaginazione
progetto
riproduzione/riproducibilità
sensibilità
spazialità

alfabeto
ascolto
gesto
lettura
luogo comune
orale/scritto
parola
ritmo
scrittura
voce

discorso
finzione
generi
narrazione/narratività
stile
tema/motivo
testo

anthropos
cultura/culture
etnocentrismi
natura/cultura

arti
artigianato
artista
attribuzione
oggetto
produzione artistica

acculturazione
civiltà
futuro
selvaggio/barbaro/civilizzato

armonia
melodia
ritmica/metrica
scala
suono/rumore
tonale/atonale

colore
disegno/progetto
visione

escrementi
fertilità
nascita
sensi
sessualità
vecchiaia
vita/morte

abbigliamento
canto
corpo
danza
maschera
moda
ornamento
scena

educazione
generazioni
infanzia
morte

coltivazione
cultura materiale
industria rurale
materiali
prodotti

amore
desiderio
eros
isteria
pulsione
soma/psiche
sonno/sogno

credenze
dialetto
enigma
fiaba
mostro
popolare
proverbi
tradizioni

cannibalismo
dèi
divino
eroi
iniziazione
magia
messia
millennio
persona
puro/impuro
religione
sogno/visione
stregoneria

angoscia/colpa
castrazione e complesso
censura
identificazione e transfert
inconscio
nevrosi/psicosi
piacere

clinica
cura/normalizzazione
esclusione/integrazione
farmaco/droga
follia/delirio
medicina/medicalizzazione
normale/anormale
salute/malattia
sintomo/diagnosi

fuoco
homo
mano/manufatto
tecnica
utensile

ateo
chierico/laico
chiesa
diavolo
eresia
libertino
libro
peccato
sacro/profano
santità

demoni
divinazione
mito/rito
mythos/logos
origini

agonismo
cerimoniale
festa
feticcio
gioco
lutto
regalità
rito

casta
donna
endogamia/esogamia
famiglia
incesto
maschile/femminile
matrimonio
parentela
totem
uomo/donna

alimentazione
animale
cucina
domesticamento
fame
vegetale

borghesi/borghesia
burocrazia
classi
contadini
ideologia
masse
proletariato
rivoluzione

economia
formazione economico-sociale
lavoro
modo di produzione
proprietà
riproduzione
transizione

caccia/raccolta
dono
eccedente
pastorizia
primitivo
reciprocità/ridistribuzione

consenso/dissenso
egemonia/dittatura
intellettuali
libertà
maggioranza/minoranza
partiti
politica

abbondanza/scarsità
bisogno
consumo
imposta
lusso
oro e argento
pesi e misure
produzione/distribuzione
ricchezza
scambio
spreco

amministrazione
comunità
conflitto
élite
gergo
gruppo
marginalità
opinione
povertà
propaganda
ruolo/status
socializzazione
società
spazio sociale

accumulazione
capitale
crisi
distribuzione
fabbrica
gestione
imperialismo
impresa
mercato
merce
moneta
pianificazione
profitto
rendita
salario
utilità
valore/plusvalore

consuetudine
diritto
giustizia
istituzioni
responsabilità

costituzione
democrazia/dittatura
norma
patto
potere
potere/autorità
pubblico/privato
società civile
stato

abitazione
acqua
ambiente
città
clima
ecumene
insediamento
migrazione
paesaggio
popolazione
regione
risorse
suolo
terra
territorio
villaggio

agricoltura
città/campagna
colonie
commercio
industria
spazio economico
sviluppo/sottosviluppo

Creatività

Bello/brutto, Creatività, Espressione, Fantastico, Gusto, Imitazione, Immaginazione, Progetto, Riproduzione/riproducibilità, Sensibilità, Spazialità

1. *Il fantastico bello e brutto.*

Lo specchio del ✦fantastico✦ nasce dall'orizzonte indistinto del timore che rimane la sua sponda originaria. Il meraviglioso, invece, e la produzione prodigiosa tengono al polso il fantastico come un figlio ribelle; infatti i miracoli, in quanto trasgressori delle leggi di natura (anche come gioco-inganno, *lusus*) e quindi irriproducibili, fissano il loro valore entro un principio di ordine superiore che regga «diversamente» l'ordine naturale, e per ogni religione costituiscono le spiegazioni «scientifiche» della propria verità, al fine di emanare proprie norme. Ora il fantastico è anche una sfida inquieta agli accreditati principî d'ordine (Dio-Ragione). Quando prodigi e miracoli diventano la prova provata della verità e della regola, il fantastico non c'è e non trova appiglio perché è un'apparizione contrastante, essendo da se stesso paradosso del prodotto d'arte. Ma non appena la paura e il terrificante prevalgono come genere anziché come «figure», il fantastico diventa un museo mentale carico di terrori e di angosce che raggelano i suoi effetti producenti e improvvisi. Il fantastico non celebra alcun effetto di durata e non si accoppia necessariamente a nessuno stile e a nessun movimento (anche se possono servirsene lo stile gotico e il surrealismo) perché è transitorio quanto inaspettato. Come un gioco e un luogo, il fantastico è il passaggio di uno scherzo e lo scherzo di un passaggio (*lusus* e *locus*) e naviga tra gli strettissimi confini del riso e della paura che segnano la sua rotta. «Il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione... se invece si decide che si debbano ammettere nuove leggi di natura in vista delle quali il fantastico viene spiegato allora entriamo nel meraviglioso» (Todorov). Bisogna che l'incantesimo si insinui perché il mirabile diventi credibile attraverso la vertigine della sua percezione (gli stessi brividi fisici che trasmettono gli effetti d'arte) e della sua figurazione. L'istante fantastico è l'enigma sul punto di sciogliersi che sorprende davanti allo scherzo clownesco come un comando: «Nasconditi dietro di te», momento in cui reale e immaginario cessano di essere percepiti in contrasto, simbolizzandosi come una cifra dove l'inquietudine fa breccia.

Oltre la scorza eteroclita e primordiale del fantastico, vero choc anestetico, l'inadeguatezza semantica che segna oggi il termine 'bello' e il suo antonimo 'brutto' necessita tuttavia di una restituzione di valori e funzioni non soltanto all'interno del giudizio artistico (su cui si sono strutturate l'estetica e la conoscenza del bello), ma della sua produzione che fornisce ancora un residuo dell'antica tensione terminologica (che è stata il sostegno del tema tra poesia e non poesia) e si frappone ancora come la reazione piú semplice alle figurazioni originarie del giudizio. La coppia ✦bello/brutto✦ nella sua scorza interna resiste piú

di quanto si creda, anche nella critica di teorie della percezione e nella storia artistica a sfondo strutturalista, proprio dinanzi al problema della riconoscibilità del prodotto artistico e dei suoi caratteri distintivi. Anche nella contaminazione tra identità formale e discorso contenutistico perdura il ricorso all'estetica categoriale soprattutto nelle strutture critiche a base sociologica (Mukařovský) quando si distingua fra arti tematiche e arti atematiche o astratte. Distinzione forse classica negli esiti dell'estetica in quanto disciplina autonoma sia che contrapponga le arti del tempo a quelle dello spazio (Lessing) sia che le ordini secondo la categoria del tempo in quelle consecutive o in quelle simultanee (Goethe) o comunque le riformuli in una classificazione critica come «belle arti» in quanto soggetto (il bello), configurando lo spazio operazionale dell'estetica. L'imitazione della «bella natura» permane in ogni tematica razionalistico-illuminista; anche all'interno del processo imitativo del modello si fa strada la varietà strumentale attraverso la quale si può giungere alla perfetta imitazione del modello (staccandosi però dall'identificazione idealista della visione con la contemplazione). Il concetto scientifico di «funzione» tende a normalizzare in una questione tecnico-artistica la produzione del bello e del brutto, e in questo caso a renderli dipendenti non dal giudizio ma da una pratica. Il meccanismo di produzione percettivo isola e rende indistinta la categoria di rapporti: 'proporzione' e 'consonanza' non sono altro che i termini paleorazionalisti dei significati e delle significanze, sotto i quali si consuma la riconoscibilità del bello – credo –, se non confondendosi con l'istantanea figurazione-contemplazione del ✦fantastico✦.

2. *La sensibilità dell'immaginazione.*

Nei dialoghi platonici ogni forma di sensazione è nemica della saggezza perché è un appello contrario alle leggi della ragione e della vera conoscenza. In Aristotele si restituisce alla singola percezione dignità di conoscenza e quindi sensazione e rappresentazione diventano piú oggettivamente sostegno di un fondamentale rapporto fra realtà e intelletto. Capacità intuitiva, acutezza, profondità di sentimento, delicatezza di sentire, ma anche meraviglia, seduzione, analogia/differenza (nelle opere minori e nella tradizione teofrastea) sono riconducibili al valore complementare della ✦sensibilità✦ classica. Nel Rinascimento la collaborazione tra sensibilità e pensiero sostiene l'intellettualità artistica a sfondo aristotelico (Leonardo): la prospettiva artistica è infatti una legge derivata dalla geometria euclidea con tutti i correttivi possibili della sensazione circa lo spazio simbolico che interviene nell'artificialità della stessa ricostruzione prospettica. L'asse di questa sensibilità va riportato alla filosofia naturale («iuxta propria principia») mentre l'indirizzo neoplatonico che giungerà con le accademie cinquecentesche a una valorizzazione del «disegno esterno» compatibile alla copia e al modello non potrà comunque rinunziare al «disegno interno» come riconduzione a effetto morale del catalogo di sensazioni ed effetti esterni. Anche per la *magia naturalis* la consapevolezza del sentire e l'✦immaginazione✦

nascono dalla «fisiologia» e dal «senso delle cose». Il comportamento ingegnoso, il coraggio intellettuale coinvolgono tanto l'ingegno (di Hobbes) quanto il ♦gusto♦ (di Hume), condensando ogni sensibilità estetica verso l'orizzonte delle verifiche oggettive dell'intelletto, accanto a quegli atti di squisitezza delle passioni che sono i primi appelli alla ragione sensibile; in ciò si comincia a porre il passaggio dalle idee confuse a quelle distinte attraverso il livello-base di produzione dell'estetica come «il perfetto discorso sensibile» (Baumgarten). Con Kant la sensibilità artistica inattiva (il gusto) è sospinta dalla sensibilità attiva (il genio) che crea con originalità e fissa quindi o sovverte i limiti della sensibilità e del gusto comune; nella sensibilità immaginativa del genio il «supremo interesse dello spirito» (Hegel) dovrà conformarsi ad una piú profonda verità nell'esercizio della natura sensibile (tra il pensiero ideale e la natura sensibile sta infatti ogni arte). La sensibilità romantica, infine, con l'immissione dell'arte nella vita, contrasterà ferocemente (tale sarà lo spirito di ogni avanguardia) il senso comune e il cattivo gusto che, stringendo dappresso con la propria mancanza di sensibilità l'attività artistica, la sospingono verso atteggiamenti laterali e paradossali, di estraniazione, di follia, di desensibilizzazione suicida.

Dissolvimento quindi della pura sensazione e passaggio alla sensazione inconscia, che svela la propria psicologia con una delicata opera di ricomposizione, tracciando la mappa di un «sottosensibile» la cui emersione è ostacolata dal reale che sembra frantumarsi non appena prende forma la sua profonda coscienza (psicanalisi).

Con la sensazione, è l'♦immaginazione♦ a permettere l'evocazione di immagini e visioni, strutturandosi secondo un principio di conoscenza, determinando le traiettorie dell'arco della produzione artistica. Già Voltaire era propenso a individuare nell'immaginazione, oltre la passiva registrazione visiva, una facoltà di astrazione come suggestione evocativa dello scoppio delle facoltà artistiche: da semplice legge produttrice di immagini a formula conoscitiva della produzione artistica, in quanto l'immaginazione da soggetto visivo si fa sostanza artistica perché la rappresentazione visiva è sí una determinazione primaria della ♦sensibilità♦ ma si svolge anche in una producente energia astrattiva. Il progetto idealistico di tenere chiuso il rapporto fra immaginazione e conoscenza presenta forti perplessità nei confronti dell'immaginazione artistica in quanto capacità autonoma di liberare e produrre nuove forme, come accade nei periodi storici di pura ♦imitazione♦ o di prevalente manierismo (qui infatti l'immaginazione rientrerebbe limitativamente nel senso del primitivo e del ♦fantastico♦ soddisfatti meccanicamente senza stimoli o principî di astrazione). Quest'impostazione che sottolinea particolarmente il rapporto arte/conoscenza tiene distinto il procedimento conoscitivo e di astrazione dall'abilità e dalle operazioni materiali della creazione artistica. Perciò l'immaginazione può essere caricata dell'ordine superiore del principio di astrazione oppure penalizzata come suggeritrice di effetti stereotipi e di manierismi. Il carattere progressivo della produzione artistica, accanto alla consacrazione di un modello esemplare costruito o raggiunto, dovrebbe promuovere uno scambievole effetto di alternanza tra immaginazione astrattiva e immaginazione visivo-seduttiva: un rapporto di funzionalità fra intuizione e creazione artistica. L'immaginazione si esalta però, lontano dall'opera e dallo stile raggiunto, sul capolavoro come soggetto consacrato dalle culture, diversamente dalla volontà immaginativa degli artisti. Quest'ultimo, invece, in rapporto alla ♦riproduzione/riproducibilità♦ di immagini, è il campo di «morbide» epistemologie della *rêverie*: emanazione memorativa della biografia individuale con le reazioni poetiche di «immaginazione della materia» (Bachelard).

3. *L'intenzione espressiva e l'imitazione esemplare.*

L'♦espressione♦ costituisce, fra i tratti della disponibilità inconscia e l'intenzionalità, un atto di decisione che la trascina verso la rappresentazione. Espressione e rappresentazione sono i termini di scorrimento di un uso linguistico scambievole: un primo impatto si presenta nei confronti dell'opera d'arte dove l'espressione è una visione del mondo e allo stesso tempo una rappresentazione del messaggio (tecnica, convenzione, intenzionalità, emozione...) Il termine 'invenzione' pone forse uno scacco all'espressione ponendone, all'interno della produzione artistica, il limite di esemplarità che non cessa di reimpostare il fenomeno della nuova espressione. Perciò le espressioni si fondono in un complesso di eventi naturali come manifestazione di messaggi ignoti o prodigiosi che portano alla riflessione di un superiore ordinamento e lettura delle specifiche leggi che compongono quest'ordine, e infine organismi ed energie propri della struttura riflessiva dell'uomo, sopra il terreno predisposto dai sensi (in ciò espressioni artistiche o del tutto naturali). Secondo Croce l'espressione rappresenta pressoché il livello zero dell'attività teoretica tanto che si implichi la fantasia creativa (estetica) quanto il concetto (logica). Espressioni artistiche ed espressioni imitative si fondono in un continuo, ma il superamento delle espressioni sensibili per opera dell'attività della coscienza sembra necessario (Cassirer) per giungere all'estrinsecazione e oggettivazione dell'intuizione nei dati materiali e nella circostanziata e necessaria tecnica. Al neokantismo e all'empirismo pedagogico, che si staccano dal riduzionismo idealistico dell'espressione, giova il principio di valutatività del soggetto, benché l'espressione sia il *tertium* classico (accanto al disegno e al colore) in quanto «disposizione dell'animo umano» che si dichiara, in primo luogo, nell'intenzione soggettiva dell'artista ma richiama collateralmente tutto il codice genealogico del fisiologismo (da Aristotele a Darwin). Qui percezione e immaginazione si configurano nel materiale caratteristico delle passioni che sono gli sbocchi delle espressioni, in quanto le passioni sono la loro porta e il loro principio. Si potrebbe dire che sulla struttura espressione-passione si fonda la teoria della risonanza emotiva dell'oggetto artistico, uscendo cosí dalla dicotomia espressione/impressione e rappresentando il sistema e il catalogo oggettivo delle operazioni espressive.

Per Arnheim che traduce la teoria della *Gestalt* nell'esame delle arti, l'espressione si propone come soluzione totalizzante e organizzatrice della forma visuale anche laddove non si percepiscono che eventi artificiali e locali. L'espres-

sione raggiunge i modelli e i sistemi delle stimolazioni organizzate e funzionali producendo nel soggetto percipiente quella dilatazione percettiva (in quanto funzione dell'oggetto e effetto dell'oggetto) in cui si espandono le forme significanti anche su minimi spostamenti del referente. Il rapporto tra espressione artistica e forme della sensibilità e della percezione non potrà sostenere la tipologia puramente analogica ma l'arco della differenzialità degli effetti rispetto alle condizioni causali. È proprio in questa funzione dissimulatoria (nuova forma della materia espressiva e sostanza del contenuto), proponibilmente indirizzata all'indeterminatezza, che si possono produrre determinazioni-tipo, stili, generi e quindi morfologie che sono prima di tutto stampi dell'espressione e dell'imitazione.

Il passaggio imitativo fra arte e natura («Ars simia naturae») serve a individuare i modelli ma anche a indirizzare le diversità, spesso non in analogia con la copia ma con le leggi nascoste della natura (che copia), per cui l'arte non produce allo stesso modo – anche se la necessità della natura dovrebbe essere la verità delle arti – quanto l'idea di bellezza e delle pure forme ideali dovranno essere l'oggetto dell'◆imitazione◆ (Leonardo/Alberti). Nella filosofia scolastica la designazione dell'*auctor* (e della sua autorità) legittima la dipendenza e la necessità dell'*exemplum*, proprio come «figura» etico-discorsiva. L'*ars rethorica* tardoclassica (dallo Pseudo-Longino) segue nell'imitazione il sotterraneo principio sofista della convenienza e della verosimiglianza: a momento e a luogo. Invece nelle arti plastiche la selettività delle informazioni desunte dalla natura e la loro «correzione» impongono all'operazione artistica qualità artificiali rispetto alla vera natura. Modello e copia sono i luoghi comuni dell'imitazione didattico-accademica: per poter produrre opere esemplari bisognerà passare accanto alla copia, ma mentre il modello costituirà la radice principale (τύπος) dell'imitazione, la maniera sarà la derivazione inopportuna e ripetuta (τόπος) della tradizione. In tal caso la maniera si opporrà alla ◆creatività◆ esemplare della genialità artistica nella stessa definizione di genio, in epoca romantica, mentre nel manierismo secentesco la pseudo-imitazione e l'insistenza deformata della regola priva di effetto regolatore produce invece l'acutezza, la meraviglia, la metafora, di cui si nutre l'ingenio (in tal caso l'*ingenio* secentista è la bruciante caricatura del *genio* idealista e la sua opposizione irriducibile).

La μίμησις platonica aveva evocato originariamente non un semplice rispecchiamento del reale ma un riferimento a valori culturali assodati, talora istituzionalizzati. Il valore della mimesi si sdoppia in una funzione «icastica» (trasposizione inadeguata del mondo sensibile) e «fantastica» (trasposizione deformata e ingannevole). Se nelle arti le apparenze sono prodotte attraverso falsificazioni tecniche, allora l'introduzione di regole matematiche e proporzioni riporta la mimesi verso leggi oggettive che dimorano presso la norma e l'etica filosofiche. In Aristotele si fa strada l'attività imitativa come operazione intellettuale: la simpatia che coincide con la scoperta soddisfazione di una certa conformità tra l'atto dell'imitazione e l'oggetto imitato. Il riconoscimento del carattere non meramente duplicativo dell'imitazione fa sí che nella ricerca del modello il piacere che si ricaverà nella duplicazione si fonderà sopra una «conoscenza tecnica» basata sopra un insieme di elementi formali e relazioni pratiche.

Qualsiasi modo di imitare è simbolico e convenzionale insieme, culturalmente codificato o codificabile: ciò è confermato nell'ambito delle arti figurative rispetto alla funzione originaria della raffigurazione. La figurazione può essere realistica o schematizzante e in questo senso la critica iconologica si è orientata a percorrere la serialità e i temi della figurazione imitativa in rapporto alle stesse famiglie di immagini degli oggetti; essa rinunzia però a esaminarli in rapporto a una *certa* produzione che in questo modo si stacca culturalmente dalla logica della figurazione creando interruzioni e discontinuità per dar luogo a nuove invenzioni sostitutive dell'imitazione (si veda il classico rapporto artista/artigiano): in tal caso il processo imitativo interno delle arti si contrappone al processo imitativo delle funzioni sociali rispetto alle arti. Ecco che l'interrelazione di tali processi imitativi consente allo storico di connotare inconfondibilmente un'epoca con i segni degli oggetti artistici che hanno fatto stile o maniera. È chiaro che i repertori artistici, in quanto a rappresentazione, fanno percepire degli scarti di novità tra figurazione e processo inventivo: è possibile isolare l'accento figurativo nei puri aspetti visuali (secondo la teoria della pura visibilità) senza inserirlo in uno sviluppo di determinazioni formali, senza le mediazioni storico-sociali?

Se è necessario che l'arte abbia la sua origine nella mente umana e nelle nostre reazioni conoscitive sul mondo dei fenomeni piuttosto che nella riproduzione diretta o indiretta del mondo sensibile, non è detto, per esempio, che l'arte rinascimentale abbia l'intenzione di abbandonare la convenzionalità degli schemi riproduttivi precedenti senza approfondirne visivamente e scientificamente la tematica. È noto il dibattuto problema circa il soggetto simbolico della prospettiva che ripropone l'ardita astrazione dalla realtà attraverso il teorema tangibile della sua restituzione. Corrispondenza o non-corrispondenza con la realtà, le prospettive rinascimentali non nascondono un proprio artificiale dominio rispetto alla *perspectiva naturalis* (l'ottica) che è l'ambito oggettivo dello sviluppo delle immagini secondo la cognizione scientifica che fonda con esse i propri modelli di visione-verifica. Non riconoscendo relazioni assolute fra immagine e modello non si escludono però standard oggettivi di rappresentazione che servono a precisare dei gradienti di somiglianza tra realtà percepibile e oggetto riprodotto, innescando con ciò nel normale ambito psicologico un'emozione, un affetto dell'animo, un riconoscimento. La diversità della raffigurazione che può produrre vari riconoscimenti non può essere un rapporto di pura equivalenza ma di somiglianza: giudizi non in generale veri o falsi ma funzionali o non funzionali alla produzione di certi effetti. In quanto modelli di giudizio e di relazione non fissano tanto un'immagine accanto al suo oggetto, quanto la figurazione tra un modo di percepire un oggetto: modo percettivo quanto modo storico-culturale. Ecco che la somiglianza si spiega in un processo di imitazione che rappresenta e costruisce un modello di relazioni in un rapporto di valori conosciuti, di schemi percettivi e significativi. L'◆imitazione◆ confina con un tema produttivamente artistico, origine di una doppiezza seduttiva: la simulazione e la verità propria del simulacro.

4. *Lo spazio della creatività.*

Con ♦spazialità♦ s'intende l'oggetto di una disciplina formale o deduttiva: il suo campo, il suo ordine, nonché gli spazi di relazione, per quante definizioni e punti di vista costruttivi siano possibili. Il problema della connessione delle conoscenze non si può distinguere dalle loro capacità di riferirsi all'esperienza reale, perciò il programma è quello di costruire uno spazio comune fra i molti spazi comunque definiti e di conferire a tutto questo il titolo di spazialità. Si tratta di trovare l'unità delle esperienze e delle teorie circa l'oggetto dello spazio senza ricorrere a modelli matematici, pur orientandosi a una nozione intuitiva comune. La concreta esperienza spaziale viene fissata come condizione trascendentale: universale e necessaria, tale da contenere un preciso controllo sull'esperienza. Il riferimento all'istanza trascendentale espressa da Kant come tentativo di fondazione speculativa di intuire gli oggetti nello spazio è necessario anche per registrare epistemologicamente lo spazio di questo esteticismo neokantiano e dell'asse costruito delle voci qui esaminate attorno al tema della ♦creatività♦.

Si sa che non è possibile una separazione fra spazio e tempo perché la percezione degli oggetti nello spazio si colloca necessariamente anche nel tempo (temporalità e spazialità interagiscono): la temporalità si fonda sopra la storicità che è percezione di finitezza e costruttività, mentre la spazialità conduce a nuove organizzazioni sistematiche di sapere, del fare e dell'esperire, precisando però che la «sistematicità» rappresenta il significato limite (geometrico-matematico) della spazialità. La percezione spaziale va interpretata come coordinamento dei dati sensibili; ci si sottrae in tal modo alla casualità e al disordine delle percezioni isolate e momentanee inserendole in un sistema. «Non vi è alcuna funzione, alcuna creazione dello spirito che in qualche modo non si venga a trovare con il mondo dello spazio e che comunque non cerchi di adeguarsi ad esso» (Cassirer).

Che cosa può assicurare inoltre produttività e creatività ai comportamenti se appare in generale fondata la comune contrapposizione fra natura/cultura e intelligenza/istinto? Dal momento che nel mondo animale i principî innovativi della pratica sono abbastanza limitati e monodirezionali, si accetta che la creatività costituisca il carattere saliente del comportamento umano esplicantesi in ogni direzione: come organizzazione dell'esperienza attraverso un principio di generalizzazione legata al linguaggio. I principî che mettono in essere una tradizione innovativa non si spiegano secondo semplici regole di casualità; il linguaggio infatti riesce a percepire in tutto il suo raggio i problemi dell'innovazione e della creatività che appartengono all'uomo, come la fabbricazione del linguaggio.

Il tentativo di una formulazione scientifica del tema della creatività non è anteriore al XX secolo, anche se nell'intervallo possibile fra intelligenza creativa e intelligenza speculativa si fanno strada fin dal Seicento concetti circostanti come *esprit de finesse*, ♦gusto♦, ingegno, ♦immaginazione♦, genio... Si distingue

in ogni caso un'impronta idealistica che sembra fissare la creatività in una superiore considerazione conoscitiva ben differenziata dal modo corrente di conoscere. Assai importante è concepire l'intelligenza creativa non contraria e differente dalle regole e dalla legge ma in certo modo strutturata e sottoposta a una «legalità generale». La ♦creatività♦ secondo la legalità appare come nucleo centrale di queste voci e si svolge nell'esplicazione dell'apparente paradosso della «creatività secondo regole», anche se non si esaminano la rete di norme, i saperi e i funzionamenti, gli effetti di potere di queste norme (come potrebbe suggerire Foucault) congiungendo la legalità alla necessità del fenomeno creativo-produttivo, senza escludere i moderni accenti psicanalitici o etologici. L'emersione di una creatività attraverso regole non è estranea a tutto il mito creazionista che sostiene la scolastica cristiana fino all'evoluzionismo teistico, ma l'idea originale di creatività, di costruttività e formatività si dilata in un'accezione che è estranea e del tutto ignorata nelle filosofie classiche: è l'idea di progresso che si anima alla fine del XVI secolo e appare sufficientemente formata in pieno illuminismo tanto da collocarsi come idea-guida in tutto il pensiero dell'Ottocento. Kant viene assunto come teorico di una creatività legata alla legalità, perché una pura legalità è indeterminata quanto una pura creatività: l'intelletto fornisce sí i concetti necessari all'esperienza ma anche le regole applicative della natura in generale. L'intelletto però non sarebbe sufficiente se non si chiedesse il principio ulteriore della facoltà di giudizio che è un principio intellettuale soggettivo e non oggettivo, non logico ma estetico: la *Stimmung* (sentimento soggettivo) si svolge in una *Proportion* in quanto forma scaturita da immaginazione e intelletto: il «libero gioco» dell'esperienza estetica.

È soprattutto nell'ambito della linguistica contemporanea (in generale nella semiotica) che la creatività secondo regole prende argomenti: la lingua è infatti il dispositivo produttivo che entro un sistema finito produce messaggi sempre nuovi. Linguaggio e gioco fissano su regole il loro sviluppo produttivo; tradendole o falsificandole non si potrebbe piú giocare; ma non si potrebbe giocare un gioco, apparentemente senza regole, inventandole momento per momento (Wittgenstein)? Si vuol spiegare che la creatività non si svolge soltanto nelle operazioni materiali ma in rapporto al messaggio conoscitivo: l'arte non fornisce un puro rispecchiamento della conoscenza ma qualcosa in piú rispetto ad essa. Si conclude che quest'arte creativistica «è una specializzazione non-conoscitiva del conoscere stesso, che nasce dal conoscere, si pone come sua garanzia formale e insieme lo integra in una sorta di "stato d'animo conoscitivo o adattativo" totalizzante» (Garroni). Si accenna qui alla struttura linguistica con la quale si configura il canone di una creatività secondo regole (la *rule-governed* e la *rule-changing creativity* di Chomsky) in rapporto alla struttura superficiale e profonda del linguaggio, anche per porre accanto alla creatività la funzione di riproducibilità come manifestazione atta a istituire e riconoscere equivalenze tra oggetti diversi. Accanto ai segni caratterizzabili per la loro replicabilità (qualità, evento, legge) si allineano nella riproducibilità quelle produzioni discorsive che reificano un messaggio e lo rendono compatto e permanente oppure ne soppiantano i riferimenti rendendolo poetico o ambiguo (traduzione o

equivalenza). Lo sdoppiamento del processo riproduttivo avviene da una parte operando rettifiche e interpretazioni mentre ci si appropria del codice del linguaggio, dall'altra strutturando le proprietà di regolazione proprie della lingua che fissano l'ambito di una creatività, di una novità secondo regole.

5. *Il progetto del soggetto: «piacere che sa, sapere che gode».*

Riconoscendo all'individuazione del progetto una implicazione ontologica, occorre deliberatamente uscire dai limiti applicativi che la parola 'progetto' ha assunto nelle arti e interrogarsi oltre al margine di prevedibilità, l'«a-vantaggio-di» rispetto al quale la previsione stessa trova il suo originario possibile. Il ♦progetto♦ implica comunque un *futuro* come essenziale orizzonte di tempo e anche come vettore strutturale della categoria di *possibilità*. Futuro e possibilità tengono in piedi la matrice fenomenologica dell'idea di progetto, ma sono di per sé insufficienti se non alludono al *fondamento* per cui un'anticipazione rispetto a un futuro può essere riguardata come possibile. Ogni precostituzione e ogni previsione appaiono come un fenomeno legato all'agire etico dell'uomo «del dover essere», e quindi si proiettano nel mondo della soggettività che continua storicamente a costituire l'asse di equilibrio di ogni ordine progettante.

Il primo agire soggettivo si individua fin dalla classicità nel significato di τέχνη (in quanto azione produttiva generale) e πρᾶξις in quanto vera e propria azione etica. Ma la prassi etica è sostanzialmente un «essere», prima ancora di un «produrre», anche se è un essere che deve continuamente essere fatto. Nell'opera aristotelica l'ἐνέργεια si presenta appunto come il mantenersi di un'unità particolare dei fatti che, senza deviare verso l'accidentalità, occupano il proprio fondamento: richiamo alla *particolarità* quindi che, indirizzata verso la nozione metafisica di individuo, si apre a ciò che di piú fondamentale sta nella stessa idea di progetto: «La soggettività si fa progetto quando si propone come fondamento» (Calvo). Si insinua forse una rivalutazione del soggetto quando si è giunti alla fine del patetico resistere della soggettività di fronte al gomitolo dei saperi e alle loro pratiche di dominio? quando i saperi che modificano il soggetto si oppongono alle conoscenze che hanno moltiplicato gli oggetti conoscibili e ogni «progetto gettato» (Heidegger) scompare in un presente impossibile?

Il sistema estetico esaminato ha accolto ancora una volta, del soggetto artistico, lo spirito per rifiutarne il corpo, nella versione trascendentale ma «giudiziale» del neokantismo, nella regolata creatività del progetto che implode su se stesso dichiarando il destino del soggetto e lasciando aperto l'infinito desiderio del soggetto di appartenere a un corpo come meravigliata voce dell'essere. Infatti il ♦gusto♦, infimo tra i sensi ottimi della percezione e dell'intelletto (vista e udito), sembra rinascere sopra i rifiuti di ogni estetica: anello della bellezza che si vede e non si conosce, e della verità che si conosce e non si vede. Kant stesso individuava l'enigma dell'interferenza tra sapere e piacere, in un sapere che non può dar ragione del suo conoscere, ma ne prova piacere. Al di là dell'istanza memorativa e fondata sui propri argomenti che ricorda e a cui piace

ciò che sa, si apre profonda la spaccatura di un piacere che si dirige come volontà nel non-saputo; in tal modo si rende significativo l'insignificante, abbandonando, per ciò che si vuol sapere, il significato di ciò che già si sa.

Platone aveva assegnato all'amore il compito di sostenere il nesso tra ciò che vi è di piú visibile e invisibile dell'idea: tra l'apparire della bellezza e il sapere che giudica il vero senza darsi ragione. Infatti la bellezza non può essere conosciuta, la verità non può essere vista, ma «proprio questo intrecciarsi di una duplice impossibilità definisce l'idea e l'autentica salvazione delle apparenze che essa attua nell' "altro sapere" di Eros» (Agamben), interferendo sulla conciliazione e assicurando la differenza. «Scire per amorem et amare per sapientiam» è il motto dell'impresa platonista, ma in questo l'apatia della vera meraviglia e della collocata bella sapienza si espande nel fluido *charme invisible* (Montesquieu) della sorpresa e del «non so che».

Lo statuto della scienza si intende come un sapere che si sa, che si apprende e si trasmette; lo statuto del piacere ferma il proprio possesso su di un altro fatto sicuro: non può fondarsi sopra un sapere. Certo, i saperi si confrontano con le loro note realtà disputative, il gusto no: cosí il sapere che si conosce (le scienze) accanto a un sapere che non si conosce (le arti divinatorie e la psicanalisi) si espandono sopra reciproche aree di mancata estensione. L'estetica come sapere di un eccesso (il bello) sembra subentrare all'eclissi delle scienze divinatorie ma si oppone nel suo ordine di discorso alla contemporanea nascita dell'economia politica: la prima come un sapere che non si conosce, quest'ultima come un piacere che non si gode, ma anche reversibilmente. Tra questa indifferenza un nuovo sapere scaturisce per far comunicare verità e bellezza: la bellezza dovrà salvare la verità e la verità la bellezza. Il gusto scintilla come un'immagine sapienziale «vivente nel soffio della soprannaturale meraviglia», perciò nel θαυμάζειν che sta in fondo all'avventura di ogni conoscenza. La grande patria della meraviglia (*Wunderheimat*) vola verso il pianeta inquieto del ♦fantastico♦, da dove ogni viaggio può ricominciare. [M. B.].

Agamben, G.
1977 *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.

Arnheim, R.
1969 *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley Cal. (trad. it. Einaudi, Torino 1974).

Bachelard, G.
1957 *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Dedalo, Bari 1975).

Baltrušaitis, J.
1955 *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gotique*, Colin, Paris (trad. it. Mondadori, Milano 1977).

Baumgarten, A. G.
1750-58 *Aesthetica*, Kloyb, Frankfurt an der Oder.

Brandi, C.
1971 *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1971²

Burckhardt, J.
1869 *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Seemann, Leipzig (trad. it. Sansoni, Firenze 1955).

Caillois, R.
1958 *Les jeux et les hommes. (Le masque et le vertige)*, Gallimard, Paris (trad. it. Guanda, Parma 1981).

Cassirer, E.
1923-29 *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 voll., Bruno Cassirer, Berlin (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1961-66).

Croce, B.
1902 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli.

Darwin, Ch.
1872 *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Murray, London.

Della Volpe, G.
1960 *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1966[3].

Descartes, R.
1649 *Les passions de l'âme*, Le Gras, Paris - Elzevier, Amsterdam (trad. it. in *Opere*, vol. II, Laterza, Bari 1967, pp. 399-519).

Fiedler, K.
[1867-87] *L'attività artistica. Tre saggi di estetica e teoria della «pura visibilità»*, Neri Pozza, Vicenza 1963.

Foucault, M.
1966 *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris (trad. it. Rizzoli, Milano 1968).

Gargani, A. G.
1975 *Il sapere senza fondamenti*, Einaudi, Torino.

Garroni, E.
1968 *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari.
1976 *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla «Critica del Giudizio»*, Bulzoni, Roma.

Gombrich, E. H.
1959 *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Trustees of the National Gallery of Art, Washington (trad. it. Einaudi, Torino 1972[2]).

Hegel, G. W. F.
[1817-29] *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955 (trad. it. Einaudi, Torino 1976).

Heidegger, M.
1969 *Die Kunst und der Raum*, Erker, Sankt Gallen (trad. it. Melangolo, Genova 1979).

Kant, I.
1790 *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friederich, Berlin-Libau (trad. it. Laterza, Bari 1970[7]).

Klein, R.
1970 *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1975).

Köhler, W.
1947 *Gestalt Psychology. An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*, Liveright, New York (trad. it. Feltrinelli, Milano 1961).

Kuhn, Th. S.
1962 *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it. Einaudi, Torino 1978[4]).

Langer, S. K.
1953 *Feeling and Form. A Theory of Art*, Scribner, New York (trad. it. Feltrinelli, Milano 1965).

Lovejoy, A. O.
1936 *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge Mass. (trad. it. Feltrinelli, Milano 1966).

Mukařovský, J.
1966 *Studie z estetiky*, Odeon, Praha (trad. it. Einaudi, Torino 1973).

Panofsky, E.
1939 *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, New York (trad. it. Einaudi, Torino 1975).

Perniola, M.
1980 *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna.

Rella, F.
1981 *Miti e figure del moderno*, Pratiche Editrice, Parma.

Šklovskij, V. B.
1925 *O teorii prozy*, Federacija, Moskva (trad. it. Einaudi, Torino 1976).

Todorov, T.
1970 *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris (trad. it. Garzanti, Milano 1977).

Wölfflin, H.
1915 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; das Problem der Stilentwickelung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München (trad. it. Longanesi, Milano 1953).

Bello/brutto

1. *Ambiguità della nozione di 'bello' e del suo antonimo.*

Non è possibile negare il ruolo portante della coppia concettuale bello/brutto nelle teorizzazioni formulate dall'estetica antica fino all'idealismo e a quel suo episodio, ancora relativamente recente, rappresentato dall'estetica crociana. Anzi, può quasi sembrare che la stessa possibilità del costituirsi dell'estetica come disciplina autonoma dipenda dalla (o addirittura si identifichi con la) previa definizione delle caratteristiche del bello e del suo antonimo; o, ancora, forse nella migliore delle ipotesi, che dipenda dalla determinazione delle condizioni entro le quali è possibile si realizzi l'esperienza del bello. In una parola, insomma, l'estetica si è venuta strutturando, anche e soprattutto agli occhi dei non-addetti ai lavori, intorno alla difficoltà di differenziare questa opposizione, di chiarirne la specificità, di ammetterla o di annullarla nell'ambito di altri processi cognitivi. Ed è ancora un altro, innegabile, dato di fatto che la coppia di concetti di cui qui ci si occupa abbia pur sempre conservato o acquisito una specificità di tipo differenziale, vivendo, nei vari testi di estetica, sempre in rapporto piú o meno consapevole con un'altra coppia o serie di antonimi: dal rapporto oscillante di identificazione con la coppia buono/cattivo dell'estetica platonica fino alla formulazione piú radicalmente crociana dell'*Estetica* [Croce 1902], la quale, pur escludendo, come noto, il termine 'bello' per la sua intrinseca ambiguità, esplicitandolo e traducendolo come «espressione riuscita», può garantire la specificità ed autonomia dell'«espressione-intuizione» solo escludendo tassativamente il ruolo della presenza di altri fattori – pertinenti ad altri «momenti» dello Spirito – perché l'«espressione riuscita», anzi l'«espressione» *tout court*, possa essere considerata tale.

In altre parole, dunque, e risparmiando in questa sede ulteriori esemplificazioni, pare si possa affermare che la nozione di bello e del suo opposto, quand'anche venga determinata dialetticamente, nella storia delle dottrine estetiche, non riesce, tuttavia, ad evitare una serie di conseguenze teoriche tutt'altro che marginali, e che andrebbero ricostruite entro l'area delle esperienze culturali e artistiche in cui comincia a profilarsi la fortuna del concetto di bello come cardine della speculazione estetica, nonché nel quadro degli stessi primi tentativi di sistematizzazione di una teoria critica.

L'ipotesi è, dunque, che l'«inadeguatezza terminologica» già rilevata dal Croce non sussista solo nell'ambito di una «filosofia dello Spirito», ma faccia sentire i suoi effetti anche – e soprattutto – nel contesto di un tentativo di fondazione di una estetica non-categoriale e in quello del correlativo disegno di un modello di analisi del prodotto artistico che intenda dar conto di tutte le componenti e funzioni del prodotto stesso, nonché dei rapporti fra queste intercorrenti. Non si vuole, cioè – sia detto a scanso di equivoci – espungere la coppia bello/brutto né dall'area dei problemi estetici e di storia dell'estetica (in cui sa-

rebbe, peraltro, impossibile negarne il peso e la presenza) né, tantomeno, da quello che si potrebbe definire l'armamentario critico e di «poetica» dei vari periodi storici e delle varie culture, non soltanto occidentali. Al contrario, quanto si intende far affiorare, a livello della teorizzazione estetica e della concreta prassi critica, è semmai proprio quell'aura di effetti, di conseguenze contraddittorie, persino di pregiudizi, che l'assunzione, piú o meno consapevole, del binomio bello/brutto può comportare ad entrambi i livelli (e senza che si ipostatizzi qui alcun rapporto di causalità, in senso unidirezionale, tra i livelli in questione).

Occorre dunque, innanzitutto, mettere in evidenza non tanto o non solo la relatività, fin troppo ovvia, dei criteri per l'accertamento e la definizione del bello e del suo opposto nei vari trattati di estetica e di metodologia critica, ovvero nel vissuto esperienziale di determinati contesti culturali: piú importante sembra, invece, in questa sede, far emergere quale sia tuttora l'incidenza di un'impostazione, anche taciuta ed implicita, dell'adesione ad un'estetica formulata ancora come una teoria del bello. Inoltre, si tratterà di chiarire come lo stesso abbandono della terminologia «manicheistica» bello/brutto non escluda, talvolta, l'assunzione di quello stesso tessuto concettuale all'interno del quale era stato possibile, e quasi inevitabile, appoggiarsi ad una accezione del concetto di estetico e di artistico tale da privilegiare, piú o meno consciamente, l'esperienza visuale. Infine, andrà visto come proprio la tendenza a definire l'esperienza estetica, nonché la produzione artistica, in termini di autonomia e specificità del cosiddetto oggetto estetico, la tendenza a legare le sorti dell'estetica ad una definizione tassativa del segno estetico o della struttura estetica come alcunché di omogeneo e di specifico, rischi di reintrodurre, almeno in certa misura e a livello di determinate applicazioni ed esemplificazioni, due tipi di conseguenze: *a*) la ricaduta in un'estetica essenzialistica e normativa anche all'interno di impostazioni che vogliono appoggiarsi alla lezione della linguistica strutturale e/o della semiologia [cfr. Garroni 1968, 1972]; *b*) la difficoltà di spiegare ed accettare la presenza di componenti presunte extraestetiche all'interno di un prodotto precedentemente definito come estetico in ragione della sua aderenza alle condizioni imposte o ipotizzate come tali da caratterizzare l'esperienza estetica, il segno estetico, la struttura estetica, ecc. In breve, verrebbe qui in luce l'incapacità di tener conto *anche* dell'ipotesi che non la omogeneità, bensí la convivenza di diverse componenti e funzioni all'interno del fenomeno estetico ed artistico possa garantirne il funzionamento come tale.

Proprio questa seconda *impasse* sembra abbia trovato la sua piú vistosa espressione nelle pagine dell'estetica crociana, con la ben nota distinzione tra poesia e non-poesia; e tuttavia, tale difficoltà è destinata a rivivere anche nelle estetiche contemporanee, e, a maggior ragione, nelle discussioni sulla metodologia dell'analisi dell'opera artistica. In questo secondo caso, anzi, la difficoltà è resa evidente proprio dal contatto diretto con il singolo prodotto verbale, visuale, acustico, ecc., intenzionato artisticamente, e di cui si voglia recuperare il «significato», il «tema», la «funzione sociale» o la «funzione comunicativa» (secondo la diversa terminologia dei vari autori). Come se tutte queste differenti dizioni potessero nascondere, di fatto, l'esistenza di alcunché di non pertinente all'ef-

fettiva autonomia del prodotto artistico: un qualcosa di cui è, appunto, necessario effettuare un recupero o che, addirittura, è necessario considerare come la reale giustificazione del prodotto stesso, quasi il nucleo essenziale rispetto alle componenti meramente formali.

Un esempio interessante, nell'ambito dell'estetica contemporanea, e proprio in seno ad una impostazione strutturalista, viene fornito dai saggi di Jan Mukařovský [1936, 1966]. Pur muovendosi nel senso di una riconciliazione tra formalismo e considerazione delle valenze sociali e storiche dell'opera d'arte, tra aspetto formale e aspetto contenutistico, Mukařovský continua tuttavia ad oscillare tra la tendenza a pervenire ad una definizione del carattere specifico del segno artistico (che trova il suo indice privilegiato nella musica, proprio in quanto arte atematica) e la necessità di far rientrare sotto la nozione di segno artistico anche quelle arti tematiche (letteratura, teatro, cinema, ecc.) il cui grado di rapporto con la realtà sembrerebbe, a prima vista, piú stretto e immediatamente percettibile; piú capace, insomma, di render palese quella componente semantica di cui Mukařovský rivendica continuamente la presenza, opponendosi alla sterile contrapposizione tra elementi formali ed elementi di contenuto.

A guardar bene, quindi, la stessa distinzione tra arti tematiche ed arti atematiche non dovrebbe trovar posto nell'estetica mukařovskýana, almeno in quanto l'opera d'arte si presenta, sempre secondo Mukařovský, come dotata di una duplice funzione, autonoma e comunicativa. Le arti tematiche sembrerebbero eccedere, anzi, le condizioni necessarie perché si possa parlare di prodotto artistico e, ad un tempo, introdurre come un'aggiunta quella nozione di funzione comunicativa già precedentemente ipotizzata come caratteristica dell'arte come fatto semiologico. [Cfr. in particolare Mukařovský 1966, trad. it. pp. 141 sgg.].

In altre parole, l'asserzione di un carattere semiologico virtuale delle componenti formali, tale da assicurare il potere comunicativo delle arti atematiche, non dovrebbe, a rigore, permettere la sopravvivenza di una sorta di comunicatività che apparterrebbe invece soprattutto alle arti tematiche, laddove le arti atematiche si gioverebbero di una comunicatività già insita nel solo carattere semiologico delle componenti formali.

Del resto, non senza ragione si è voluto scegliere qui, sia pure e solo a titolo di esempio, uno dei punti forse meno felici o meno chiari di un autore legato allo strutturalismo praghese, ed al tentativo di impostare un'estetica su basi funzionali come alternativa alle aporie delle estetiche categoriali [cfr. Garroni 1965, introduzione]. Proprio all'interno dell'istanza di un superamento del formalismo e della presunta correlata teoria di una serie artistica totalmente autonoma rispetto alla serie sociale, si ricade ancora, magari sporadicamente, in una impostazione del problema estetico che postula di fatto la permanenza inconsapevole di sensi e connotazioni delle nozioni di autonomia, immanenza, significato, tema, non interamente riconducibili al valore che dette nozioni dovrebbero o potrebbero svolgere in un contesto strutturalista. Ma poiché tali connotazioni si sono venute stratificando nella storia della critica e delle dottrine estetiche ancora e sempre in funzione del rapporto con il binomio bello/brutto, occorre innanzitutto ricostruire la rete di associazioni che questa coppia concettuale sottende.

Con ciò, si torna quindi alla necessità di fare i conti con l'area semantica ricoperta dal bello, nell'ipotesi che, nonostante «l'abbandono terminologico», o forse proprio a causa di esso, la nozione di bello abbia continuato a vivere, in tutta la sua latitudine, anche nelle estetiche e nelle teorie critiche piú recenti, trascinandosi dietro un corredo di presupposti di fatto estranei alla cultura contemporanea, e già detronizzati in discipline diverse da quelle di cui qui ci si occupa.

È necessaria un'altra precisazione: anche la consapevolezza della pluralità di significati compresi tuttora nella nozione di bello deve tuttavia ammettere la possibilità di distinguere almeno due direttive antitetiche in seno a quello che parrebbe uno sviluppo tutto sommato unitario, pur nella sua differenziazione interna, della nozione stessa.

Insomma, una volta prospettata l'ipotesi (da verificare ed esemplificare successivamente) del riferimento alla coppia discriminante bello/brutto anche nelle estetiche contemporanee, magari a sfondo strutturalista, non è ancora sufficiente rilevare la complessità della nozione stessa all'interno di una determinata dottrina estetica, o della sua applicazione a livello di poetica e di teoria critica; piú urgente sembra, semmai, accertare come tale complessità si presenti anche come intrinsecamente contraddittoria, mettendo a contatto concetti ed interpretazioni di concetti sostanzialmente eterogenei. Riconoscere questa infelice contaminazione costituisce, dunque, uno dei primi compiti da assolvere nella ricostruzione dell'oscillante sviluppo delle teorie sul bello.

La seconda ipotesi sarà, dunque, quella secondo cui tale complessità si risolve, fondamentalmente, in una biforcazione, o, come si è detto, in un duplicarsi delle direzioni lungo le quali procede il tentativo di assicurare l'autonomia dell'estetica in funzione della definizione del bello.

Pertanto, da una parte si avrà un'estetica che muove dal privilegiamento, sia pur semiconsapevole, dell'approccio percettivo di tipo visuale: questo primo tipo di estetica apparirà, conseguentemente, nelle sue varie manifestazioni storiche, come indirizzata nel senso della promozione della dottrina dell'*imitatio naturae*, o, piú genericamente, dell'imitazione *tout court*. Ciò è, d'altronde, facilmente spiegabile in quanto l'imitazione prevede l'esistenza, anche solo a livello immaginativo, di un referente dotato di caratteristiche la cui realizzazione costituirà il solo criterio e modello della nozione di bellezza. È facile quindi pronosticare come le dottrine estetiche in cui prevarrà questa tendenza si troveranno inevitabilmente impigliate nel disegno di una gerarchia delle arti, per scivolare poi, felicemente, nella discussione sulla peculiarità delle *differenti* arti. Si preparerà e garantirà cosí la possibilità di una diversa considerazione dei fenomeni artistici; e sarà appunto nell'ambito di questa seconda direttiva che il concetto di bello rivelerà la propria inadeguatezza, almeno in quanto continuerà a dipendere dal riferimento ad una gnoseologia di tipo ingenuamente mimetico, tale, quindi, da presupporre l'esistenza di una realtà di significati già predeterminati una volta per tutte, cosí come «conosciuti» prevalentemente attraverso l'esperienza visiva, quasi «visti» mentalmente.

Non a caso, del resto, questa trasformazione dell'indirizzo delle dottrine estetiche (e del loro modo di rapportarsi alla coppia concettuale bello/brutto) non

sarà preparata soltanto dal dibattito piú propriamente estetico, dalle aporie messe in luce dal contatto con i concreti prodotti artistici, e dalla necessità di spiegarne il concreto funzionamento ai fini dell'induzione di un'esperienza estetica. Il superamento di quella sorta di referenzialismo a livello estetico che si è qui individuato tra le conseguenze di una *certa* accezione del termine 'bello', riceverà un apporto fondamentale dagli sviluppi della linguistica settecentesca, soprattutto in quanto questa perverrà a criticare la nozione di un ordine naturale tanto del processo conoscitivo quanto di quello linguistico.

Per il momento basti ribadire come, pur nell'ambiguità del rapporto tra la coppia bello/brutto e la nozione di estetica come disciplina autonoma, risulti utile distinguere almeno due modalità di riferimento alla nozione di bello: una prima indissolubilmente legata ad una teoria linguistica e gnoseologica oggi inaccettabile; una seconda nozione che, pur presentandosi storicamente sempre intrecciata con la prima, è tuttavia tale da sopravvivere una volta «depurata» dalle connotazioni e dagli esiti essenzialistici.

Insomma, il rischio di un'impostazione che faccia derivare la fondazione dell'estetica dalla definizione del bello, e dall'assunzione acritica di questa nozione, è un rischio che sembra riguardare soprattutto la possibilità di perder di vista la convivenza, all'interno del fenomeno artistico e della cosiddetta esperienza del bello, di altre componenti e funzioni; o, ancora, la possibilità di non intendere come la strutturazione gerarchica ed eterogenea del prodotto artistico possa anche essere interpretata come condizione necessaria, se non sufficiente, perché il prodotto stesso venga recepito come bello. Al contrario, solo l'ambiguità non risolta dell'uso del concetto di 'bello' (e del suo opposto), in relazione ai diversi generi artistici, ha potuto suggerire una sorta di preferenzialità per la teorizzazione (e la canonizzazione) dei criteri o degli indici per il reperimento del bello solo o soprattutto a livello visivo.

Si può, cosí, già affacciare l'ipotesi che, nell'ambito della cultura europea e, piú latamente, della cultura occidentale, l'esigenza di distinguere l'esperienza estetica e di darne conto attraverso strumenti filosofici o scientifici, si sia presentata, almeno in larghissima parte, come ancorata alla convinzione di potere e/o dovere determinare dei veri e propri referenti fissi della nozione di bello; e ciò nonostante la crescente consapevolezza del mutare e del pluralizzarsi del modello «bellezza artistica» in relazione ai vari generi e alle varie culture. Al tempo stesso, tuttavia, è proprio e sempre nell'ambito della cultura occidentale, e nel quadro del recupero di una certa interpretazione e lettura della nozione di bello, che si è venuta delineando, a partire dal Settecento, un'alternativa alla soluzione referenzialistica-normativa e alle connesse problematiche del rapporto arte-realtà e del rapporto tra le varie arti.

Occorre dunque mettere in luce innanzitutto tale connessione, o, in altre parole, la necessità di inquadrare il problema proposto dalla definizione della coppia bello/brutto – e della possibilità stessa di impostare tale problema – all'interno di una problematica piú vasta, volta per volta determinatasi storicamente in dipendenza da un dibattito culturale che accentua ora l'uno ora l'altro degli elementi in gioco, o, piú esattamente, ora l'uno ora l'altro dei diversi punti di angolazione. In questo modo, la definizione della coppia bello/brutto si presenta intrinsecamente legata ora con la definizione stessa dell'attività artistica (come μίμησις, *imitatio naturae*, ecc.), ora con l'esigenza di fare i conti – all'interno delle dottrine estetiche legate a tali nozioni – con la constatazione dell'irriducibilità delle varie tecniche artistiche ad un unico modello. In questo secondo caso, anzi, proprio la presenza dello strumento concettuale offerto dalla coppia bello/brutto, con la necessità di servirsene come criterio discriminativo nell'analisi dei vari prodotti artistici, porterà, come si vedrà, alla scoperta di una differenziazione, anche nell'ambito di una stessa cultura, tra bello letterario, ad esempio, e bello delle arti figurative: porterà insomma al recupero teorico della tecnica e alla scoperta della specificità e relativa autonomia dei procedimenti artistici, pur nell'ambito di una dottrina estetica che propone, nonostante significative oscillazioni, il modello-referente della «bella natura», e che continua, di fatto, a funzionare attraverso metafore visive.

Ma perché questo processo si compia, non saranno da sottovalutare, come si è accennato, gli apporti della linguistica settecentesca, in quanto anticipatori di una revisione del problema che sarà, però, realmente possibile solo in epoca molto piú recente, e solo attraverso l'avvenuto approfondimento della nozione di significato e dello scarto, operato dalla linguistica saussuriana, tra le nozioni di convenzionalità e di arbitrarietà del segno linguistico.

Una ricognizione, per quanto necessariamente breve, dei modi in cui la coppia bello/brutto si è presentata ed atteggiata nelle varie dottrine estetiche, dovrà dunque chiarire e integrare alla coscienza critica il rapporto latente della nozione di bello con una cultura che privilegia, in modo piú o meno consapevole, determinati presupposti gnoseologici e, al livello del singolo prodotto artistico, con un approccio che privilegia l'esperienza di tipo visivo. Ovviamente, in questa sede, tale ricognizione non potrà esser rivolta che ai casi piú esemplari, piú idonei, insomma, a ricostruire l'itinerario percorso dalla nozione di bello, almeno nelle sue piú vistose diramazioni e deviazioni.

2. *Il rapporto della nozione di bello con la teoria dell'arte come mimesi.*

La prima ipotesi che si è qui formulata (§ 1) riconduceva la nozione di bello ad un privilegiamento inconsapevole dell'esperienza visiva; e sembra anche immediatamente comprensibile come la nozione stessa di bello nasca, ancor prima che in rapporto con la problematica dei fenomeni artistici, dall'esperienza di una bellezza sostanzialmente fisica e visibile. Cosí, è stato piú volte ricordato nei manuali di storia della filosofia e di estetica dell'età antica come lo stesso uso del termine καλός compaia inizialmente, nei poemi omerici, solo per indicare una bellezza fisica ed accertabile, «immediatamente», attraverso l'unico strumento conoscitivo della contemplazione o della visione. Solo in epoca piú tarda si è sviluppato invece l'uso linguistico del termine 'bellezza' nel senso di una perfezione formale non necessariamente suscettibile di visualizzazione. Di qui la possibilità di stabilire identificazioni, o antitesi, tra il bello e, ad esempio, il buono,

nonché, correlativamente, quella di includere o no determinate esperienze nell'ambito dei fenomeni estetici. Insomma, le dottrine estetiche dell'età antica, ed il tipo di problematica che le caratterizza, sarebbero possibili (e passibili di spiegazione) solo accertando il complesso gioco di traslati, di ampliamenti e/o dislocamenti semantici effettuati sul «significante» *bello*. Di qui l'inevitabile ambiguità del concetto stesso di bello e il pericolo che deriva dal mantenerlo, sia pure sullo sfondo, all'interno di una teoria estetica che miri a caratterizzare, sia pure sempre e solo funzionalmente, la specificità del fatto artistico. E tuttavia, anche la constatazione storica e filologica del presentarsi del concetto di bello come legato all'«immediata» esperienza visiva, come esperienza del bello naturale (come si potrebbe dire con terminologia relativamente piú recente), non pare del tutto accettabile se non viene inquadrata in uno schema gnoseologico che è, di fatto, sottinteso dalle teorie dell'arte dell'età antica. È dunque necessario rovesciare, o per lo meno rivedere, alla luce della gnoseologia che la produce, l'asserzione di una estrapolazione della nozione di bello artistico da una pretesa conoscenza «immediata» e «visiva» del bello naturale. È necessario riconoscere come gli attributi di «immediatezza» e di «visibilità» appartengano di fatto – con le debite oscillazioni e contraddizioni – alla gnoseologia prearistotelica: solo in quanto tali essi permettono e impongono, infatti, la dominanza di un approccio di tipo visuale al fenomeno estetico e l'impostazione di una serie di problemi possibili, appunto, solo in base all'identificazione della conoscenza con la visione o con l'adeguatezza speculare, *mimetica*.

Appare quindi evidente come non si tratti solo di rilevare l'incidenza del rapporto con l'esperienza della bellezza fisica o naturale, e in ogni caso visibile, nella genesi della nozione di bello: ciò significherebbe rendersi complici di quella stessa mentalità arcaica che promuove l'identificazione tra 'conoscere' e 'vedere'; significherebbe restituire, a livello d'interpretazione, quella preminenza attribuita alla vista che caratterizza le prime formulazioni del problema gnoseologico nel pensiero greco. Ora, è solo tale coalescenza del motivo della visione con l'esperienza conoscitiva, o, piú genericamente, mentale, a produrre il privilegiamento della percezione visiva già nelle primissime teorizzazioni dell'esperienza estetica. Al tempo stesso, è evidente quanto abbia giocato l'iniziale identificazione tra esperienza estetica e visione della bellezza nella formulazione degli interrogativi intorno a cui comincia a prender forma la nascente riflessione estetica: la possibilità di trasporre la nozione di bello in campo etico, cosí come di fatto avviene nell'uso linguistico, o di giungere all'identificazione del bello con il buono, o con il piacevole, o con l'utile, sembrano nascere, almeno in parte, già nelle teorie estetiche preplatoniche, dall'esigenza di correggere o interpretare la sfasatura operatasi tra l'uso originario della nozione di bello, ancorata alla logica della visione, e l'uso successivo, che traspone la stessa nozione sul piano di un'esperienza estetica di cui non si è ancora chiarita né la latitudine né la specificità. È soprattutto la nozione di arte come μίμησις che consente di accertare le modalità d'impostazione dei problemi estetici in rapporto alla genesi del bello nell'ambito di una identificazione tra i processi cognitivi e l'esperienza della visione o contemplazione.

Molti sono, in realtà, come è noto, i fattori in gioco nell'atteggiarsi del pensiero platonico nei confronti dell'arte. In una disamina come questa delle accezioni in cui e per cui il termine 'bello' vive in una teoria estetica, sembra opportuno almeno accennare alla convivenza di due orientamenti apparentemente eterogenei presenti nella problematica artistico-estetica di Platone. Per un verso si ha la tendenza ad impostare il problema estetico nei termini della possibilità o meno di una definizione del bello, con l'oscillazione vistosa, pur nell'ambito di questo primo orientamento, fra la determinazione di derivazione pitagorica del bello come «buono» o «piacevole» e l'istanza di una definizione della bellezza che comporti, per essere tale, il richiamo alla nozione di εἶδος. In quest'ultimo caso si accentuerebbe l'esigenza di spostare la questione sul terreno della dottrina delle idee, ma anche di pervenire ad un principio metafisico autonomo dell'esperienza estetica; di evitare, insomma, l'esito del moralismo estetico cosí come dell'edonismo (non è quindi senza ragione che il dialogo dell'*Ippia maggiore*, in cui compare questa seconda prospettiva, abbia suscitato molti dubbi sull'autenticità dell'attribuzione a Platone).

L'altro orientamento dell'estetica platonica va invece nel senso di una definizione dell'arte – e non piú del bello – in base al suo funzionamento come strumento piú o meno adeguato per la conoscenza della realtà effettiva. Anche qui si oscilla tra la condanna dell'arte come semplice copia (μίμησις) di una realtà visibile, e l'apologia dell'arte come mania e invasamento proveniente dalle Muse, e come tale capace di restituire l'intuizione immediata del mondo delle idee.

Non è questa la sede né per rintracciare le motivazioni di questo duplice orientamento del pensiero platonico, né per individuare gli ascendenti teorici o le esperienze culturali che ne movimentano il dibattito interno. È lecito però sottolineare la relazione istituita tra il concetto di μίμησις e quello di arte, e la possibilità di scorgerne le implicazioni teoriche anche al di là dell'orizzonte di problemi che poteva presentarsi alla speculazione dell'età antica.

Innanzitutto, fermo restando il collegamento già visto della problematica del bello con la teoria gnoseologica ad essa sottesa, resta da chiarire come si realizzi coerentemente, sul piano teorico, il passaggio da un'impostazione che privilegia il problema dell'identificazione del bello ad una considerazione incentrata sulla modalità del rapporto dell'arte, anzi delle varie arti, con la conoscenza e con la realtà del mondo delle idee. Si è già visto come l'*Ippia maggiore* mettesse in crisi l'eredità pitagorica dell'inclusione del bello nel buono attraverso la nozione di εἶδος, in quanto forma o principio avulso dalle sue particolari determinazioni, condizione e modello di queste. Ma il punto di sutura è da cercare nella discussione della problematica eminentemente linguistica del *Cratilo*. Anche se non si può ancora parlare qui di una precisa differenziazione tra le sfere linguistica, gnoseologica ed ontologica, proprio nel *Cratilo*, infatti, pur attraverso la convergenza di atteggiamenti speculativi non tutti perfettamente congruenti, comincia ad emergere la consapevolezza della natura strumentale del linguaggio, che «evoca» la cosa, e, correlativamente, della distinzione tra il nome e la realtà rappresentata. Se è vero che tale consapevolezza sfocia nel ribadimento dell'inadeguatezza conoscitiva del linguaggio (o, meglio, nella negazione dell'autosufficienza

del linguaggio come rappresentazione di una realtà già oggettivamente strutturata e preesistente alle forme linguistiche con cui dovrebbe esser conosciuta e comunicata) andrà d'altro canto osservato che accanto a questo motivo – per cui si riaffermano parallelamente tanto l'esistenza di una determinata struttura del reale come garanzia e criterio ultimo per la giustezza del linguaggio e della conoscenza, quanto la necessità di porre l'atto conoscitivo solo e sempre come rispecchiamento immediato, adeguatezza speculare – prende forma anche, per via di determinazioni negative, l'esigenza di pervenire all'individuazione delle caratteristiche specifiche del linguaggio verbale e dell'immagine o disegno, continuamente accomunati, negli esempi e nelle argomentazioni attribuiti a Socrate, attraverso una sorta di continua e apparentemente innocua metafora. Il Socrate platonico dice, nel *Cratilo*, che il nome è, come il disegno, una imitazione; ma, come il disegno o l'immagine riproduce solo alcuni tratti della realtà rappresentata (ché altrimenti diventerebbe un doppione della realtà stessa, e non già la sua «immagine»), cosí il linguaggio verbale funziona non per aderenza immediata e naturale alla realtà che evoca, ma in quanto questa capacità evocativa o rappresentativa viene istituita per convenzione.

Ci si trova cosí all'incrocio di due itinerari divergenti nel corso delle argomentazioni platoniche: il primo, e piú evidente, riguarda la funzione conoscitiva del linguaggio verbale, e sfocia, come si è detto, in una ulteriore conferma dell'impossibilità di conoscere gli enti attraverso le loro rappresentazioni linguistico-verbali e visive poiché, appunto, la rappresentazione non riproduce l'ente nella sua totalità. Il secondo itinerario, percorso quasi in margine, e solo al fine di preparare e rafforzare la tesi conclusiva sul rapporto linguaggio-conoscenza, riguarda invece proprio le modalità della «rappresentazione», figurativa e verbale, e le condizioni necessarie perché il processo rappresentativo possa istituirsi. Nel contesto di questa discussione, che si snoda quasi incidentalmente, si presenta l'idea di un criterio di valore valido per la rappresentazione figurativa o visiva, ma non per quella linguistico-verbale; ovvero l'idea di un'immagine «bella» solo perché l'artefice riproduce non già la totalità del modello, ma una sorta di schema, non ulteriormente determinato, astratto dall'effettiva e integrale esperienza conoscitiva: «per la immagine bisogna cercare un'altra giustezza da quella che or ora dicevamo [e, cioè, rispetto all'adeguazione totale al modello], e non presumere necessario che, se qualche cosa le manchi, o ci sia in piú, non sia piú immagine» [*Cratilo*, 432c, d].

Con ciò, vengono dunque introdotte, sia pure indirettamente, la nozione di convenzionalità anche nell'ambito del processo imitativo attuato attraverso immagini, e quella di una specificità, peraltro non indagata, dell'insieme dei procedimenti necessari perché la rappresentazione visiva assolva al proprio compito di imitazione; perché sia, insomma, nonostante e/o a ragione dello scarto rispetto alla realtà rappresentata, immagine giusta, ovvero bella. Che si tratti, tuttavia, di un riconoscimento solo implicito, o appena sfiorato, risulta chiaro dalla posizione che queste asserzioni assumono nel contesto del dialogo, in cui intervengono immediatamente prima della tesi della piú netta e radicale convenzionalità, ed anzi arbitrarietà, del linguaggio verbale: in quest'ultimo non è infatti presente, *per natura*, alcun elemento simile alla cosa imitata, ed anzi il termine stesso di 'imitazione' non ha piú senso in questa concezione del linguaggio verbale (o, per meglio dire, non lo ha piú in quanto implica un'identità piú o meno parziale tra l'ente imitato e il prodotto dell'imitazione). Al contrario, «avrebbe mai qualcuno composto ciò che ora dicevamo pittura, simile a uno degli enti, se non ci fossero in natura dei colori, con cui si fanno le cose dipinte, simili a quelli che l'arte del disegno imita?» [*ibid.*, 434a, b].

Ancora una volta si assiste, dunque, al mutuo intersecarsi di una serie di considerazioni e motivi speculativi sostanzialmente eterogenei: l'insistenza a proporre il grado di adeguatezza alla realtà immutabile degli enti come criterio per la validità del processo imitativo viene messa in crisi proprio allorché si asserisce lo scarto operato dall'immagine rispetto alla realtà imitata, e, soprattutto, l'esistenza di una «giustezza» propria dell'immagine in quanto tale; in quanto, cioè, strumento di imitazione, e non semplice doppione del modello imitato. Si viene cosí a delineare una sorta di spazio autonomo per il funzionamento della μίμησις, o, meglio, una considerazione della capacità imitativa volta a determinare le condizioni necessarie perché la μίμησις stessa abbia luogo, attraverso un complesso di operazioni che non vengono specificate, ma di cui è implicita l'autonomia o peculiarità.

Dalla discussione sul rapporto linguaggio-pensiero-realtà, e soprattutto dagli accenni marginali al rapporto tra parola e immagine, inizialmente date per identiche, si perviene insomma ad una nozione di μίμησις che non ha piú nulla in comune con la nozione di una imitazione passiva, di un rispecchiamento immediato, e neppure ammette, o dovrebbe ammettere, il permanere del riferimento speculare al modello esteriore di una realtà preesistente come garanzia del prodotto della μίμησις.

Pur motivata dalla riaffermazione dell'immediatezza come unica garanzia della conoscenza degli enti, l'accettazione della natura convenzionale del linguaggio finisce dunque con l'aprire una falla proprio all'interno della nozione di mimesi come riproduzione «immediata». Insomma, l'ammissione di una convenzionalità propria *anche* dell'immagine, per quanto esposta solo al fine di distinguerla dall'ulteriore e piú radicale affermazione della convenzionalità del linguaggio verbale, non può non coinvolgere, di fatto, quella stessa logica della visione che Platone eredita dal pensiero arcaico. Né importa che, a proposito dell'immagine o disegno, si riaffermi, in contrapposizione al linguaggio verbale, la naturalità dei mezzi attraverso i quali è ottenuta l'imitazione: altro è, infatti, sostenere l'immediatezza dell'immagine e della riproduzione visiva, ed altro l'esistenza, nell'ambito della realtà naturale, di materiali utilizzabili per riprodurre, si badi bene, «ciò che ora dicevamo pittura, simile ad uno degli enti...» [*ibid.*].

In breve, l'esemplarità dell'itinerario platonico consiste sí, in parte, nel suo avviarsi (recuperando peraltro l'eredità pitagorica) sulla strada della definizione del bello: ma ciò che piú importa è come tale impostazione si riveli capace di sopravvivere solo in quanto si accettano i presupposti e le implicazioni della gnoseologia platonica.

Per di piú, anche all'interno di un'impostazione coerente con questi presupposti, si assiste allo svolgersi di una sorta di critica interna al testo: ed è questa specie di inconsapevole autocritica, o di evoluzione contestuale, che conduce dal rapporto «ortodosso» della nozione di bello con la nozione di μίμησις all'accentuazione del momento stesso della μίμησις come momento o strumento di produzione secondo procedimenti propri e convenzionali, e non piú, dunque, copia speculare, immediata. Proprio qui si compie il salto da una teoria che sembra privilegiare il problema dell'identificazione del bello, risolvendolo per lo piú nel senso, ancora pitagorico e socratico, di una identificazione con il buono, alla sia pur ancor implicita e saltuaria consapevolezza della necessità di mettere in contatto la nozione di bello con la nozione di arte e, anzi, di arti. Non dice infatti il *Cratilo* che esiste una *giustezza* propria dell'immagine, o della rappresentazione visiva, ed un'altra propria della rappresentazione verbale? E che tale *giustezza* non è solo quella misurabile mediante adeguazione al modello imitato, poiché tale adeguazione non è mai – e per definizione – totale?

Esiste quindi, è vero, un ente imitato dalle immagini secondo le possibilità o magari le leggi della rappresentazione visiva, ed evocato dal linguaggio verbale secondo le sue differenti possibilità di rappresentazione; ma è altrettanto vero che tale ente, almeno a stare all'ultima citazione qui proposta dal *Cratilo*, non si identifica né col buono né con alcun'altra idea di cui le cose della realtà naturale costituiscano la copia. Soprattutto, almeno nel contesto del *Cratilo*, esso non si identifica neppure con il bello. Quanto viene imitato non sono certo le cose del mondo visibile, ma le idee; non già cose, ma «cose dipinte».

Non si tratta, o non si tratta soltanto, di ripetere qui la vecchia obiezione per cui proprio la modalità di rapporto tra mondo della realtà visibile e mondo delle idee sarebbe priva di un corrispettivo al livello delle idee, e quindi, nella teoria platonica, di una realtà effettiva. Ciò che è interessante notare è come, dal discorso del *Cratilo*, finisca con l'emergere anche l'ammissione di una strutturazione a livello già delle idee, e come i criteri strutturanti l'idea-modello, e ad essa interni, siano pertinenti, a tutti gli effetti, a quello che potrebbe viceversa sembrare solo il complesso degli inerti mezzi materiali per la riproduzione passiva dell'ente «bello», ovvero, in altri termini, per la determinazione sensibile dell'idea del «bello». La stessa dizione di bello viene anzi, in questa prospettiva, ampliamente superata e demistificata, mentre viene arricchita e complicata la nozione di μίμησις. Soprattutto, comincia ora ad emergere – sia pure in maniera embrionale e confusa – dal tessuto del testo platonico, come il permanere del ricorso alla coppia concettuale bello/brutto, con le implicazioni gnoseologiche già viste, non valga a garantire e neppure a far intravvedere la possibilità del costituirsi di una disciplina estetica. Perché quest'ultima possa proporsi come disciplina autonoma, occorrerà uscire del tutto dal quadro della gnoseologia platonica, e, sviluppando le intuizioni marginali sulla parola e l'immagine contenute nel *Cratilo*, e le loro conseguenze sulla nozione di μίμησις, pervenire ad una chiarificazione del rapporto tra l'ambigua nozione di bello e quella di prodotto artistico.

In breve, occorrerà acquistare consapevolezza non solo dell'autonomia relativa e della specificità delle operazioni mentali messe in atto per la realizzazione tecnico-materiale del processo rappresentativo, ma anche dello scarto necessario perché i risultati di queste operazioni siano tali da indurre un'esperienza estetica.

3. *Il recupero teorico della tecnica e la nozione di bello come percezione di rapporti.*

Si è cosí chiarito attraverso quali argomenti emerga già nella esposizione della teoria platonica del bello la necessità logica di recuperare il ruolo teorico della tecnica, evitando, in tal modo, gli esiti insieme metafisici e normativi che dovevano derivare dai piú generali presupposti gnoseologici.

Non a caso, dunque, accade che nel dibattito contemporaneo sull'estetica, poco o nulla si sia recuperato del modo di impostare il problema del bello nell'estetica antica. Semmai, anche laddove si è proposta la nozione di «rispecchiamento» come procedimento caratteristico dell'arte, si è insistito piuttosto, e perentoriamente, sulla non-immediatezza di tale rispecchiamento, sul suo proporsi come «forma specifica del rispecchiamento della realtà», e quindi sottospecie degli universali rapporti che l'uomo intrattiene con la realtà, rispecchiandola [Lukács 1963]. Si è, insomma, rivendicata tanto la specificità ed autonomia dell'approccio artistico alla realtà (che non è piú, ovviamente, la realtà del platonico mondo delle idee) quanto la peculiarità «antropomorfizzante» dei modi attraverso cui tale approccio si realizza. Che poi, nell'estetica lukácsiana, in cui appunto compaiono tali formulazioni, la nozione di «rispecchiamento antropomorfizzante» abbia anche alle spalle un background teorico ben diverso dall'arcaica logica della visione che permane nell'estetica platonica, non è solo una verità lapalissiana, ma anche una sorta di controprova di quanto abbia giocato l'originario privilegiamento della percezione visuale sia nella determinazione delle prerogative dell'oggetto bello o dell'idea di bello, sia nell'abbinamento, anzi nell'identificazione, della possibilità di fondare una scienza dell'estetica e di fondare una scienza del bello.

E infatti, non a caso nelle pagine dell'*Estetica* di Lukács [1963], la nozione di bellezza viene ricondotta ad un «caso speciale dell'estetica», e, precisamente, ad una «forma peculiare di rispecchiamento e formazione estetica, possibile solo sulla base di condizioni storico-sociali particolarmente favorevoli» (trad. it. p. 268 e *passim*).

Grazie a quali passaggi teorici, e mediante quali modificazioni del concetto di imitazione sia stato possibile preparare e talvolta quasi anticipare, nella storia delle dottrine estetiche, l'inquadramento lukácsiano della nozione di bello come problema interno alla tematica estetica, e non già condizione del suo costituirsi, si può vedere attraverso l'esposizione dell'articolo «Beau» [Diderot 1751*b*, trad. it. pp. 213-52] dell'*Encyclopédie* [1751-65]. Scelta non casuale perché l'esposizione di una voce enciclopedica permetterà di accertare anche la natura terminologica di molte delle difficoltà in cui è destinato ad imbattersi chi intenda esplicitare il significato di una nozione il cui ambito di applicazione verbale non

si limita solo a variare nei differenti contesti, ma aspira anche ad assurgere, appunto secondo il diverso ambito e grado di variabilità, ora a fattore fondamentale per il costituirsi di una «estetica» come approccio autonomo, ora a garanzia della specificità ed omogeneità dell'oggetto dell'estetica.

Ma, intanto, è necessario anche far vedere come, già all'interno dell'estetica antica, si sia presentata, attraverso la *Poetica* aristotelica, la possibilità di un'alternativa alle aporie della concezione platonica del bello; nonché, del resto, la possibilità di uno sviluppo delle indicazioni embrionali, e quasi inconsapevoli, contenute nei testi platonici sul valore teorico della tecnica e persino sulla differenziazione tra la nozione di tecnica artigianale e tecnica artistica, tra una non ben chiarita fruizione estetica ed una già piú razionalizzabile fruizione artistica.

Ad Aristotele si sono del resto rivolti, piú o meno opportunamente, anche nel contesto dell'estetica contemporanea, quasi tutti i tentativi di reagire all'apriorismo estetico, ovvero di sostituire una metodologia analitica all'impressionismo, magari felicemente intuitivo, della critica letteraria ed artistica. Alla *Poetica* e alla *Retorica* aristoteliche, e alla loro interpretazione rinascimentale, si è anche riferito, nell'ambito dell'estetica italiana piú recente, il tentativo di opporre alle tesi dell'estetica idealistica (in particolare nella sua formulazione crociana) la netta rivendicazione della presenza delle componenti razionali nella produzione e nella fruizione del prodotto artistico. Ci si riferisce qui all'estetica del Della Volpe [1960] la cui critica delle estetiche romantiche ed idealistiche, in funzione del valore conoscitivo da queste attribuito all'immagine a scapito del ruolo dell'intelletto, è in realtà solo in minima parte assimilabile alla valutazione qui espressa del privilegiamento di un approccio visuale nella formazione e nel permanere della nozione di bello nella storia dell'estetica. Proprio per rimaner fedeli a questa ipotesi, è necessario seguire ora gli sviluppi della nozione di bello nel momento in cui la problematica estetica sembra esser vista come identica a quella del bello, tanto da esigere, come già si accennava, l'esistenza di un articolo «Beau» nell'*Encyclopédie*. Paradossalmente, infatti, la corrosione quasi definitiva del concetto di bello, almeno in quanto connesso con un'impostazione normativa (e, in ultima analisi, con una teoria referenzialistica del significato) coincide forse con il momento della sua massima fortuna come concetto cardine della speculazione estetica. Nel primo volume dell'*Encyclopédie*, quando si fa esplicita, e comunque piú pressante, l'esigenza di una definizione analitica dei concetti che compongono il quadro del sapere contemporaneo, l'analisi compiuta da Diderot nell'articolo «Beau» finisce con il risolversi in una dissoluzione del concetto stesso, o almeno dei significati con cui questo si è di volta in volta identificato imponendo criteri normativi per la produzione dell'opera d'arte nonché per l'accertamento del suo realizzarsi.

In realtà, il superamento dell'impostazione essenzialistica e normativa legata all'esigenza di una definizione del bello, non avviene facilmente né senza contraddizioni ed esitazioni: già lo stesso stile di pensiero di Diderot impedisce uno svolgersi rigoroso e lineare delle argomentazioni e delle obiezioni. Ma se, d'altra parte, le abitudini stilistiche e mentali dell'autore lo portano ad appoggiarsi ad osservazioni anche marginali desunte, e quasi ritagliate, dai testi di altri autori,

a procedere, insomma, attraverso una sorta di geniale parassitismo mentale, occorre anche notare come allo sviluppo della saltellante meditazione diderotiana contribuiscano anche, felicemente, altre circostanze.

Innanzitutto, l'interesse immediatamente precedente, e forse quasi contemporaneo alla stesura delle prime voci enciclopediche, che Diderot dimostra, nella *Lettre sur les sourds et muets* [1751*a*], per problemi di ordine linguistico e gnoseologico; in secondo luogo, il nascere di tale interesse in polemica con un autore, Batteux, che – sia pur continuando a distinguere nettamente la problematica linguistica da quella estetica – ripete ed applica tuttavia, come si vedrà, in entrambi i campi lo stesso tipo di procedimento argomentativo.

Se dunque Batteux diviene l'esplicito bersaglio polemico e il destinatario della *Lettre sur les sourds et muets*, in ragione della disputa sul problema linguistico dell'inversione, d'altra parte nella stessa *Lettre* si scivola quasi senza soluzione di continuità verso una problematica sempre piú propriamente e dichiaratamente estetica, in quanto anche le arti vengono proposte come strumenti e modi di espressione al pari del linguaggio verbale, rapportate e continuamente messe a confronto con l'attività linguistica propriamente detta, al fine di stabilirne il grado di relazione con il modello imitato. Batteux viene dunque chiamato in causa proprio come autore del trattato *Les beaux-arts réduits au même principe* [1746]; Ma se la motivazione fondamentale della critica a Batteux nell'*Encyclopédie* si esaurisce nell'osservazione della sua incapacità a definire quella stessa nozione di *bella natura* che viene proposta, nelle *Beaux-arts*, come unico modello delle arti (tutte quindi ricondotte al solo principio dell'imitazione), nella *Lettre sur les sourds et muets* la strada seguita è invece sensibilmente diversa e porta a diversi e piú complessi risultati.

Una prima differenza, immediatamente rilevabile, è quella per cui l'obiezione a Batteux nell'*Encyclopédie* viene fondata soltanto, come si è detto, sulla mancata definizione dei criteri per l'accertamento della bellezza nella natura; ci si muove perciò, di fatto, ancora nell'orbita di un'estetica che privilegia l'imitazione solo come modalità di rapporto, fondamentalmente speculare e passivo, tra l'arte e la realtà (qui identificata con quella natura il cui concetto è del resto oscillante, quanto il concetto di imitazione, lungo tutto l'arco dell'estetica sei-settecentesca); ci si muove ancora, insomma, nell'ambito di un'estetica che affida, ed anzi demanda ad una realtà-modello esteriore al prodotto artistico, la garanzia del funzionamento di questo come prodotto estetico.

Notevolmente diverso è, invece, il complesso delle obiezioni rivolte a Batteux nella *Lettre sur les sourds et muets*, cosí come, d'altronde, diverso è il punto di partenza da cui si snoda la serie delle argomentazioni di Diderot, attraverso continue digressioni – apparenti «scarti» nel ragionamento – che sembrano qui non tanto rispondere ad una abitudine e quasi a un «tic stilistico», quanto piuttosto assolvere alla precisa funzione di porre a contatto i risultati, i problemi e le metodologie di diversi ambiti disciplinari.

Estremamente significativo appare, nella *Lettre*, prima di tutto, come, delle due tesi fondamentali sostenute dal Batteux – imitazione della «bella natura» e concezione delle arti come processi imitativi di identico tipo –, sia sostanzial-

mente solo la seconda ad attirare l'attenzione di Diderot. Fin dalle prime pagine della *Lettre*, non sono piú, o non sono già, l'assunzione della bella natura come modello di riferimento, e la necessità, quindi, di chiarire la nozione di bellezza, ad essere messe in causa, almeno inizialmente o consapevolmente, da Diderot. Quel che invece comincia a chiarirsi, intrecciandosi con i problemi nascenti dall'aver posto l'attenzione sul rapporto tra linguaggio verbale, linguaggio gestuale e linguaggio delle immagini (solamente gli ultimi due sono infatti accessibili ai sordomuti), è come, anche ammettendo la natura imitativa dei linguaggi – e delle arti – sia tuttavia necessario integrare tale ammissione con quella di una fondamentale eterogeneità dei mezzi attraverso i quali le diverse arti raggiungono il loro risultato, pervengono, cioè, all'imitazione del modello.

Già nel *Prospectus* [1750] per l'*Encyclopédie*, Diderot aveva annunziato ed anche abbozzato un'analisi delle diverse arti, cercando di specificarne le particolari modalità tecniche e, al tempo stesso, le possibili interrelazioni. Ma tale tema, ripreso fuggevolmente nell'articolo «Composition», riaffiora nella *Lettre* in un ben diverso contesto, sulla scia e sullo sfondo della disputa intorno al problema linguistico dell'inversione. La polemica con la tesi del Batteux, per il quale l'ordine delle parole nella frase delle lingue antiche avrebbe riprodotto, senza alcuna inversione o modifica, quell'«ordine regolato da un principio identico in chi ascolta e in chi parla» e che «è prescritto dalla natura stessa» [Batteux 1748, I, p. 17] conduce infatti Diderot a spostare la disputa sul piano gnoseologico, chiamando in causa anche la critica lockiana all'idea di sostanza, ed asserendo quindi l'inesistenza di un «ordine naturale» della frase. Per giungere a questa asserzione, e rimanervi coerente, egli deve però anche, da una parte, affermare l'individualità ed irripetibilità di ogni esperienza mentale, prima della sua formulazione linguistica; dall'altra accentuare il carattere specifico e strumentale del linguaggio verbale, gestuale o visivo, rispetto all'esperienza che viene espressa. In ogni caso, quanto viene in luce è il distacco irriducibile, al livello del linguaggio comune, tra linguaggio e pensiero, tra l'espressione e – come dire? – «quanto deve venir espresso». La nozione di «modello interiore» funge allora da tramite, quasi una sorta di schema, fra la simultaneità delle esperienze interiori e la successività cui è costretta la traduzione linguistica. Quasi insensibilmente, trasportando il ragionamento al livello delle arti, in quanto queste vengono assimilate ai linguaggi, si verifica quindi uno spostamento del modello da imitare dal livello della natura a quello di una piú matura e complessa nozione di esperienza mentale, sensoriale, affettiva; al tempo stesso, si accentua l'importanza del processo imitativo in sé, a scapito del ruolo prima fondante del modello imitato.

In breve, la critica alla nozione di ordine naturale, comportando la critica della capacità del linguaggio di riflettere immediatamente un ordine conoscitivo ed esperienziale predeterminato, coinvolge anche il senso in cui deve essere intesa l'imitazione, quello, insomma, di realizzare, mediante i diversi materiali, un bello che non esiste già in natura, ma viene prodotto, in parte, dal modello interiore. Soprattutto, lo scardinamento della nozione di ordine naturale coinvolge anche quella sorta di suo equivalente a livello delle dottrine estetiche che è rappresentato, appunto, dall'idea di un modello esteriore e «naturale», fissato una

volta per tutte, e la cui corretta rappresentazione si identifica con la nozione di bello.

Tuttavia, anche questo processo di superamento di una impostazione estetica legata a tutte le ambiguità che si sono riconosciute all'interno della nozione di bello, per quanto mediato dalle posizioni assunte in campo linguistico, avviene e continua a svolgersi nella cerchia ristretta della terminologia e delle nozioni offerte da quella stessa dottrina dell'*imitatio naturae* che viene di fatto sconfessata. Diderot non sembra cioè rendersi conto di aver criticato non solo la riduzione delle arti «ad uno stesso principio», ma anche la natura di quel principio, o, per lo meno, l'interpretazione dalla nozione di imitazione nel senso di una riproduzione immediata e speculare; di aver criticato di conseguenza l'idea che possa sussistere un modello che permetta di essere imitato, e che garantisca dell'adeguatezza e della possibilità stessa dell'imitazione.

Infine, la soluzione della distinzione tra linguaggio verbale, visuale, ecc., come strumento di comunicazione, e tra lo stesso linguaggio assurto a livello artistico, viene affidata a quella nozione di «geroglifico» sulla cui complessità è ancora opportuno richiamare l'attenzione. La nozione di geroglifico viene cioè presentata, a un tempo, *a*) come tecnica particolare a ciascuna arte per assicurare la restituzione a livello comunicativo della interiore simultaneità esperienziale (per cui diviene allora possibile affermare che «ogni arte ha il suo geroglifico»); e *b*) come tecnica la cui particolarità consiste – ancora! – nel permettere l'imitazione di un determinato oggetto o di una determinata scena, stabilendo, anzi, una sorta d'identità tra il linguaggio o la forma espressiva che funge da significante e l'oggetto della rappresentazione. Sullo sfondo di quest'ultima interpretazione della nozione di geroglifico sono senza dubbio da leggere l'affermazione che «il poeta dipinge», o il tentativo di fondare quasi una graduazione dell'arbitrarietà dell'espressione-imitazione, asserendo che «la pittura mostra la cosa stessa». La nozione di geroglifico sarebbe da intendere, dunque, come funzionante solo per le arti della poesia e della musica [Diderot 1751*a*].

Con queste ultime affermazioni Diderot compie, indubbiamente, un balzo indietro, recuperando l'idea dell'immediatezza dell'immagine e della sua primarietà nel processo conoscitivo e rappresentativo; ricadendo quindi, ancora una volta, in quel privilegiamento della percezione visiva delle cui origini e conseguenze, in connessione con la nozione di bello si è già detto. Ma l'elemento catalizzatore della speculazione diderotiana sulle arti e sul bello sarà offerto dalla discussione sulla musica, presentata solo in appendice alla *Lettre*: dinanzi all'obiezione sul carattere imitativo della musica, e sulla correlata ipotesi che il bello musicale dipenda dalla capacità di evocare immagini, Diderot è indotto a perfezionare e specificare la nozione di geroglifico (attribuita, ora, a tutte le arti), definendo il bello come *percezione di rapporti*, concetto che sarà ripreso e variamente ripetuto anche nell'articolo dell'*Encyclopédie*. Ma si tratta, ancora, di un concetto controverso, e destinato a subire continue oscillazioni di significato: da una parte, infatti, nel tentativo di estenderlo dalla musica alle altre arti, Diderot ricade in una soluzione normativa, identificando, ad esempio, i rapporti con la simmetria o con l'uguaglianza, là dove si riferisce, o tenta di riferirsi, alla pittura,

alla scultura o all'architettura. Al contrario, il contatto con il problema del bello in poesia lo porta piuttosto a definire la bellezza poetica o come la capacità di un elemento linguistico di assurgere a livello metaforico (secondo l'interpretazione di Dieckmann 1969) o come la capacità di identificarsi con le caratteristiche stesse del geroglifico poetico, di realizzare, cioè, quell'identità o nesso inscindibile tra significante e significato, per cui si rende impossibile la traduzione del testo poetico: nei passi dedicati ai problemi della traduzione e del geroglifico poetico, Diderot sembra anzi anticipare addirittura la teoria dell'equivalenza fonico-semantica nella funzione poetica formulata da Jakobson. Né la cosa appare, di fatto, troppo paradossale se si considera che la nozione del bello come percezione di rapporti, non a caso nata per estrapolazione da una teoria del significato musicale, acquista forse il suo vero valore come alternativa ad una teoria referenzialistica del significato. Una volta esclusa, infatti, l'accezione normativa del «rapporto» come identico con *un* determinato tipo di rapporto, di simmetria o di uguaglianza, la teoria diderotiana dei rapporti restituisce una nozione di significato che sembra assimilabile alla concezione strutturalistica del significato come significato differenziale. Non stupisce, quindi, ritrovare, a due secoli di distanza, nell'estetica strutturalista di Mukařovský, sia pure in forma piú consapevole e scaltrita, la stessa tendenza a privilegiare il segno artistico della musica come segno estetico, e la stessa esitazione verso un recupero del significato come «referente» o immagine del referente. Esitazione, questa, che vive tuttavia in Mukařovský solo negli esempi meno felici, e che, in Diderot, trova la sua giustificazione non solo nella mancata consapevolezza di tutti gli esiti teorici derivabili dal discorso sull'inversione linguistica, ma anche, e forse soprattutto, nella concezione dell'immaginazione come facoltà visiva, facoltà produttrice e combinatrice di immagini, che sottostà a gran parte dell'estetica illuministica.

La teoria dei rapporti accetta, insomma, accanto alle determinazioni di significato già viste, la chiave di lettura per cui la determinazione del bello deve essere intesa come dipendente non già dall'adeguazione ad un modello predeterminato bensí, ad esempio, dalla capacità di una frase di un testo poetico, di suscitare non solo un processo di visualizzazione, ma anche la percezione di altre e latenti relazioni con gli altri elementi dell'opera; di vivere insomma proprio e solo all'incrocio dei significati determinati da tali elementi, e dal contesto costruito da questi nella totalità dell'opera. Cosí, secondo l'esempio fornito dall'*Encyclopédie*, la battuta dell'*Horace* di Corneille, «Se egli morisse», non può funzionare se non viene contestualmente determinata dalla situazione, dall'intreccio, ecc., che caricano la frase di altri significati rispetto a quello cosiddetto letterale, arricchendolo di quelle connotazioni che ne stabiliscono l'effettivo significato poetico, l'effettiva «bellezza».

Non c'è bisogno di richiamare qui l'attenzione sulle inevitabili tentazioni cui soggiace lo studioso di Diderot che integri la lettura dell'articolo «Beau» con quella della *Lettre sur les sourds et muets*: quasi tutte le nozioni chiave dell'estetica e della critica contemporanea sembrano infatti anticipate e fondate già da questi testi che permettono di parlare ormai di una vera e propria estetica diderotiana, sia pure espressa in forma non sistematica. Inevitabile è, certamente, la tendenza

a vedere nella nozione di geroglifico, correlata alla teoria dei rapporti, l'anticipazione, e forse un po' piú dell'anticipazione, della nozione di Empson e poi di Jakobson dell'ambiguità del discorso poetico, ovvero della determinazione del linguaggio poetico come «polisenso o contestuale organico» di Della Volpe. La stessa teoria dei rapporti sembra, in alcune accezioni, rinviare all'ipotesi dell'opera come struttura e alla distinzione tra funzione autonoma e funzione sinnoma elaborate nell'ambito del formalismo russo e, poi, dello strutturalismo praghese, fino alle già ricordate teorizzazioni di Mukařovský. Tuttavia, non sono tali anticipazioni, del resto riscontrabili anche in predecessori di Diderot, a rendere prezioso per noi il confronto con l'articolo «Beau» dell'*Encyclopédie* (non a caso edito successivamente sotto il titolo di *Traité du Beau* o di *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau*): importante è, semmai, ritrovare, sullo sfondo di una disputa linguistico-gnoseologica che porta Diderot a criticare la nozione di ordine naturale, i presupposti per superare la concezione dell'imitazione come copia, per abbandonare l'idea di una immediatezza dell'immagine o della percezione visuale che può condurre ad una gerarchia delle arti e al tentativo, a livello di teoria estetica e di prassi critica, di dar conto della bellezza di un testo in ragione della sua capacità di evocare la visualizzazione; che può condurre, insomma, a teorizzare l'approccio al fenomeno artistico in funzione di una sola delle sue componenti ovvero, in altri termini, a scambiare la «dominante» della struttura realizzata da un'opera artistica con l'«essenza» dell'opera stessa. [R. M.].

Batteux, C.

1746 *Les beaux-arts réduits au même principe*, Durand, Paris.

1748 *Cours de belles lettres distribué par exercices*, Hachette, Paris.

Croce, B.

1902 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli.

Della Volpe, G.

1960 *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1966³.

Diderot, D.

1750 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... Dix volumes in-folio proposés par souscription (Prospectus)*, Briasson, David, Le Breton e Durand, Paris 1751 (ma 1750) (trad. it. in *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, antologia, Laterza, Bari 1968).

1751*a* *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Bauche, Paris.

1751*b* «Beau», in Encyclopédie 1751-65, vol. I (trad. it. in *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, antologia, Laterza, Bari 1968).

Dieckmann, H.

1969 *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in *Nachahmung und Illusion*, Fink Verlag, München.

Encyclopédie

1751-65 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot..., et quant à la Partie Mathématique, par M. d'Alembert...*, Briasson, David, Le Breton e Durand, Paris.

Garroni, E.
1965 (a cura di) *Il Circolo linguistico di Praga: le Tesi del '29*, Silva, Genova.
1968 *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari.
1972 *Progetto di semiotica*, Laterza, Bari.

Lukács, G.
1963 *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*, Luchterhand, Berlin-Spandau (trad. it. Einaudi, Torino 1970).

Mukařovský, J.
1936 *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Odeon, Praha (trad. it. Einaudi, Torino 1971).
1966 *Studie z estetiky*, Odeon, Praha (trad. it. Einaudi, Torino 1973).

Fondamento della costruzione del campo dell'estetica, la coppia bello/brutto trova applicazione ogni volta che si tratti di selezionare forme anche al di là del campo della **produzione artistica**. Tradizionale è poi l'omologia istituita con la coppia buono/cattivo (cfr. **etica**). Nel pensiero greco i concetti di bello e di bellezza (con i loro contrari) sono legati a teorie della **conoscenza** fondate sulla **visione**, compresa quella del mondo delle idee (cfr. **idea**). L'attività artistica è intesa cosí essenzialmente come **imitazione** (μίμησις), per mezzo della quale l'**artista** (il soggetto della conoscenza) rappresenta, anzi riproduce (cfr. **rappresentazione**, **riproduzione/riproducibilità**) enti che esistono indipendentemente da lui (cfr. **essere**). Il passaggio a concezioni del bello piú legate all'**espressione**, alla **creatività** porta viceversa a privilegiare il piano del **linguaggio** e in genere delle produzioni simboliche (cfr. **simbolo**, **codice**), dove la forma non è piú vista come adeguamento mimetico a un **reale** (empirico o no) ma è riferita a concrete pratiche storico-sociali (cfr. **arti**) e quindi anche ad un immaginario collettivo (cfr. **immaginazione**).

orme det-
ıpre piú
'egge:

Creatività

1. *Dal punto di vista del linguaggio comune.*

1.1. Natura/cultura, istinto/intelligenza, ripetitività/creatività.

Almeno da Darwin in poi [1871; 1872] è in atto una revisione profonda – a vari livelli di considerazione, in sensi e con esiti diversi – dell'opposizione quasi-classica di «istinto» e «intelligenza». È un'opposizione che ovviamente rimanda a opposizioni piú gravi e desuete (corpo-anima, materia-spirito, e altre analoghe), la cui crisi irreversibile non poteva non riverberarsi anche su quella. Che l'uomo fosse un «animale» lo si era sempre saputo in qualche modo, ma è con la nuova biologia evoluzionista, e poi con la genetica moderna, con la semiotica (che sempre piú spinge il suo sguardo oltre l'orizzonte della comunicazione linguistica e umana in generale), quindi con la zoosemiotica e l'etologia, quali si sono sviluppate in questi ultimi venti-trent'anni, che lo si è compreso non piú in modo speculativo, ma in forma scientificamente motivata.

Il nuovo panorama biologico e antropologico che ne è derivato è tuttavia lontano dal presentarsi omogeneo e coerente. Vi sono anche voci abbastanza profondamente discordi. Ma anche nella discordia la tendenza dominante è di non accettare piú quell'opposizione nella sua metafisica e non piú sostenibile radicalità: come per esempio in Chomsky [1968], che si rifà espressamente a Lorenz, e in Lenneberg [1967], presso i quali il tener ferma la specificità dell'intelligenza e della capacità linguistica umana (la parola 'linguaggio', applicata alla comunicazione zoosemiotica, non sarebbe altro che una metafora) non esclude affatto che agli animali non umani debba essere riconosciuta una «intelligenza non specifica» – nozione provvisoria che vuole semplicemente indicare una non-opposizione tra la specie umana e le altre specie e nello stesso tempo una loro discontinuità. In altri casi quella tendenza si esprime in modo molto piú forte, e alla relazione d'opposizione si vuole addirittura sostituire una relazione di continuità. Non solo istinto e intelligenza non costituirebbero due tipi di comportamento separati e opposti, ma si tratterebbe anzi di comportamenti formalmente identici: solo che l'intelligenza (umana) sarebbe, come dire?, un po' piú complicata dell'intelligenza non-umana o del cosiddetto istinto. E qui vi possono essere di nuovo due atteggiamenti non tanto scientificamente, quanto psicologicamente divergenti: da una parte – come dice argutamente Mainardi [1974] – l'uomo può essere definito, con Morris [1968], una «scimmia nuda», e dall'altra, a suo parere piú esattamente, una «scimmia vestita». Vale a dire: da una parte c'è la tendenza a unificare uomo e animali non umani sotto il segno del «biologico», e dall'altra sotto il segno del «culturale». Non sarebbe vero, in altre parole, che la «cultura» è un privilegio dell'uomo, poiché tutti gli animali sono in qualche misura «animali culturali», capaci di produrre cultura creativa (nuovi comportamenti) e di trasmetterla.

Di fronte a questi orientamenti il linguaggio comune continua ad opporre,

sembra, notevoli resistenze. Perché? Soltanto perché il linguaggio comune è spesso conservatore? Perché non vuole veder turbato un ordine ormai pacifico? Ma va chiarito innanzitutto cosa si intende indicare qui con la nozione di 'linguaggio comune'. Non si usa questa espressione nel senso forte dell'*ordinary language* della contemporanea filosofia analitica inglese, come la base stessa, la fonte, l'estremo metalinguaggio di ogni riflessione specialistica. La si usa invece in senso debole: come la sedimentazione, l'intreccio, l'*overlapping* di vari usi linguistici, specialistici e non, che diventano in tal modo la base obbligata del pensiero riflesso. Una base determinata storicamente, socialmente e culturalmente (in senso orizzontale e verticale), anche se in genere in modo abbastanza diffuso e relativamente stabile. Sembra che tale linguaggio comune, pur nei suoi forti limiti definitori, nelle sue inerzie e insieme nella sua innegabile plasticità, sia spesso appunto un latore significativo, con o senza componenti «conservatrici», delle valenze culturali (in senso antropologico) di discussioni e distinzioni specialistiche, la prova sociale della loro profondità e funzionalità, il termometro della loro accettabilità e delle loro difficoltà, e perfino anche il segno della presenza latente di problemi ulteriori. Il linguaggio comune non è linguaggio specialistico e non si esprime quindi con rigore: ciò che dice non può essere assunto in senso stretto come conferma o confutazione. Ma esso manifesta, per cosí dire, gli effetti di riassestamento globale del corpo socioculturale di fronte a certi rilevanti mutamenti settoriali. In questa sua reattività organica sarà anche, forse inevitabilmente, conservatore; ma avvertirà nello stesso tempo correlazioni che sfuggono agli specialisti. In questo senso vale la pena di occuparsi dei suoi modi di reagire, che allo specialista paiono di solito, spesso a torto, del tutto insignificanti e non pertinenti.

Come si diceva, tale multistratificato ed eterogeneo linguaggio comune è ancora oggi incline a distinguere, in una infinità di espressioni correnti, tra il grande impero della natura (biologica, in particolare), retto presuntivamente da leggi immutabili, e il piccolo e plastico regno della cultura, la cui legge sarebbe invece il cambiamento, la trasformazione, la creatività infine. Cioè tra istinto e intelligenza. All'istinto infatti viene attribuito un comportamento in qualche modo ineluttabile – 'istintivo' è quasi-sinonimo di 'automatico', non senza evidenti reminiscenze cristiano-cartesiane –, cui l'intelligenza, o in altri casi la violenza, può porre un freno soltanto dall'esterno, senza riuscire davvero a modificarlo. (E qui si troverà una fonte ancor piú remota nella metafora platonica, e poi cristiana, esposta nel *Fedro*, del cocchio ribelle guidato dall'anima razionale). All'intelligenza invece viene assegnato il compito di funzionare come l'unica motivazione possibile di un'effettiva trasformazione comportamentale – e 'intelligente' è appunto quasi-sinonimo di 'creativo', di 'innovativo'. Cosí, se da una parte il linguaggio comune parla di «educazione», di trasferimento e accumulazione sociale di comportamenti intelligenti, e la attribuisce in esclusiva all'uomo, dall'altra parlerà al massimo di «addestramento», intrasferibile e non cumulabile a livello interindividuale. L'addestramento si configura come una semplice modificazione del gioco e dell'economia istintuale, tale da inibire certe pulsioni, favorirne altre piú accettabili (da parte dell'addestratore), spostarne di altre ancora la finalità naturale; modificazione non solo esclusivamente individuale, ma anche superficiale e perfino labile, cosí da poter venir meno da un momento all'altro, facendo scaricare di nuovo le pulsioni nella loro forma, nel loro gioco reciproco e nella loro potenza originari, sempre uguali a se stessi. (Una sorta di generalizzato «richiamo della foresta»).

Ha dunque torto il linguaggio comune? Dal punto di vista degli specialisti, cioè da un punto di vista «rigoroso», certamente sí. È ormai pacifico che in stretto senso teorico non ha neppure molto senso concepire istinto e intelligenza come due sfere nettamente distinte. L'opposizione natura-cultura – quando non è servita addirittura ad avallare, nello stesso ambito antropologico, la distinzione evidentemente etnocentrica tra *Naturvölker* e *Kulturvölker* – è grossolanamente approssimata, se non francamente erronea. La natura non è affatto cosí rigida da non ammettere riassestamenti cospicui e quindi anche innovazioni, né la cultura è cosí mobile e creativa da escludere la presenza di certe costanti, certe leggi strutturali, certe condizioni regolatrici, che spesso (piú spesso di quel che si sospetti di solito) configurano la trasformazione piuttosto come una diversa specificazione di un piano in qualche modo prefissato che non come una vera e propria ristrutturazione del piano stesso. Se anche in natura, sotto il profilo del cosiddetto istinto, nell'ambito di specie non umane, intervengono certe trasformazioni nel comportamento degli individui di una specie e queste si trasferiscono in altri individui della medesima specie, senza che si siano prodotte mutazioni pertinenti nel patrimonio genetico di base, non si vede in realtà come si potrebbe negar loro carattere culturale. Bisogna chiamarle culturali, in base alla convenzione comunemente accettata che la cultura è fatto d'esperienza individuale, maturato all'interno di un gruppo e in interazione con l'ambiente, e tramandato attraverso educazione-apprendimento, imitazione, scambi con altri gruppi, insomma inculturazione e acculturazione. Le ricerche etologiche recenti hanno mostrato in modo ormai indubitabile l'esistenza di una capacità culturale, in questo senso preciso, anche negli animali non umani, e quindi di una loro qualche creatività, i cui esiti sono entro certi limiti trasmissibili e cumulabili, tali in ogni caso da rimettere in discussione l'opposizione rigida e rassicurante di istinto-intelligenza.

Sotto il profilo della rassicurazione il linguaggio comune sembra davvero comportarsi in modo conservatore e regressivo. Quella rigida opposizione – abbia o non abbia sempre valenze spiritualistiche e addirittura religiose, come pensa De Mauro [1974] – facilita enormemente la percezione dell'identità della specie uomo: natura, istinto, meccanismo da una parte (tutto il mondo biologico in blocco, meno l'uomo), e cultura, intelligenza, creatività dell'altra (la sfera umana come un tutto chiuso e definito). Essa è rassicurante allo stesso modo e per la stessa ragione in cui e per cui lo era, per il fraticello della *Vita di Galileo* di Brecht, la concezione geocentrica rispetto a quella eliocentrica. In virtú di quella opposizione infatti l'uomo sa chi e che cosa è, anche se lo sa in modo dogmatico, inconfrontabile, sulla base di un atto di fede non discorsivizzabile, non analizzabile. Anche gli atti di fede hanno senza dubbio le loro specifiche e gravi contropartite di nevrosi e d'angoscia, per esempio sotto il profilo etico-religioso; ma, nonostante gli svantaggi dell'isolamento e dell'eccezionalità del destino di umani, abolire la distinzione è almeno sulle prime ancora piú preoccupante. Significa perdere la sicurezza di confini tassativi, riaffacciarsi sulla voragine del possibile,

riaprire il confronto tra l'uomo e il mondo sconfinato e per tanti versi ancora oscuro del biologico.

Questa tuttavia non deve essere la sola ragione dell'atteggiamento del linguaggio comune, il quale non è poi sempre cosí conservatore come sembra. Anzi non lo è mai, nella misura in cui si limita ad adoperare certe espressioni, legate ad una conoscenza anteriore, revocata in dubbio e passata in giudicato dal punto di vista linguistico, al fine di designare certi fenomeni, senza peraltro caricare la designazione di quelle valenze conoscitive in modo esplicito e vincolante. È ciò che accade in epoca postcopernicana e postgalileiana – per riprendere qui l'esempio famoso – nel caso tipico dell'espressione 'il sorgere del sole'. La conoscenza legata all'espressione viene messa come tra parentesi, e l'espressione stessa si offre disponibile per ulteriori, diverse e anche opposte coordinazioni conoscitive, pur continuando ad essere cognitivamente vera da altri punti di vista. (È vero cioè che dal punto di vista delle attività pratiche umane, del costume, delle emozioni e degli affetti il sole continua in realtà a «sorgere»). Questo procedimento di «messa in parentesi» e insieme di significazione polisemica, si badi, non è però un semplice difetto o una licenza del linguaggio comune, ma è anzi il suo procedimento fondamentale, quello che – come è stato piú volte notato, ad esempio da Jakobson [1973] – gli assicura plasticità, produttività, creatività, ed è fondato su una caratteristica essenziale del linguaggio stesso: di poter funzionare anche come metalinguaggio. Ma, per di piú, il linguaggio comune non ha forse completamente torto neanche nel caso considerato, in cui chi continua ad usare espressioni volte a distinguere e contrapporre natura e cultura, istinto e intelligenza, ripetitività e creatività, esplicita nello stesso tempo una convinzione conoscitiva intorno alla staticità dei fenomeni naturali (il comportamento degli animali non umani) e alla mobilità dei fenomeni culturali (proprio il comportamento degli uomini, il suo diversificarsi in molteplicità di culture, il riunificarsi di queste, il loro interno mutare). Il linguaggio comune, in altri termini, sembra avvertire non a torto una differenza tra il cosiddetto istinto e la cosiddetta intelligenza, di cui le vedute moderne piú forti, incentrate sulla loro continuità, non riescono a dar conto.

1.2. L'uomo è una specie isolata?

Contro questa convinzione corrente, che del resto non è propria soltanto del linguaggio comune, gli etologi hanno giustamente replicato che non esiste la specie uomo da una parte e «tutte le altre specie» dall'altra, come se queste formassero un'unica classe omogenea sotto un'unica etichetta. È vero, è stato possibile non soltanto individuare componenti genericamente culturali al di fuori dell'uomo, ma anche descrivere una quantità assai eterogenea di comportamenti, culturali e non. Perché mai in particolare le scimmie *Macaca fuscata* – la cui «cultura» è stata attentamente studiata dagli etologi giapponesi – dovrebbero essere piú simili per esempio alla farfalla *Eumenis semele* o al pesce *Hemichromis bimaculatus* che all'*Homo sapiens*? Che cosa permette un reale confronto scientifico, fondato cioè su criteri omogenei e oggettivi, se si tratta di specie profondamente diverse, ciascuna con caratteristiche inconfondibili? Ed è anche vero, almeno fino a un

certo punto, che i vari comportamenti delle diverse specie non umane non sono del tutto e in ogni caso parificabili neanche sotto il profilo dei principî che li regolano (cioè dei principî esplicitati per spiegare adeguatamente quei comportamenti). Se in certi casi si deve parlare di «schemi fissi d'azione», questi non sono piú sufficienti per spiegare il comportamento di animali per i quali è piú adeguato parlare di semplici (ossia non predeterminate in ogni senso) «pulsioni ad agire», tali da poter essere specificate in azioni effettive mediante il principio «prova-errore».

È però difficile negare che ancora sussista nonostante tutto una radicale differenza «di passo» tra tali processi bioculturali e i processi che sono caratteristici della specie uomo. Il «sembra», sia chiaro, non dipende affatto dal tautologico antropocentrismo di «colui a cui sembra», cioè dal desiderio di mantenere in vita una distinzione motivata non tanto da esigenze conoscitive, quanto da uno spiritualismo occulto, spostato. Le preoccupazioni manifestate in tal senso da De Mauro e Mainardi, rispettivamente sotto il profilo linguistico ed etologico, sono giustissime, se le cose stanno cosí e soltanto cosí. È in particolare vero che le varie specie, nella loro relativa inconfrontabilità ed eterogeneità, stanno nello stesso tempo in un rapporto di connessione e di più generale omogeneità – uomo compreso, s'intende. Ma, mentre è addirittura ovvio riannodare tra loro i comportamenti assai diversi e anche i diversi principî regolativo-esplicativi degli animali non umani – per esempio proprio gli schemi fissi d'azione e le pulsioni ad agire, piú plastiche, suscettibili di specificazioni diverse e perfino di trasmissione culturale o quasi-culturale –, non lo sarebbe altrettanto includervi immediatamente anche il comportamento umano, se e in quanto questo richieda principî esplicativi notevolmente piú complessi. Ogni innovazione entro quell'ambito è – per cosí dire, con provvisoria approssimazione – un fenomeno relativamente marginale rispetto ai meccanismi di base, nel senso che li specifica solo entro un ventaglio di possibilità abbastanza limitato e trova in essi in un certo senso un denominatore comune e quasi un limite invalicabile. La creatività è invece il carattere saliente del comportamento umano, nel senso che questo si può specificare in tutte le direzioni possibili, la sua condizione – e non il suo limite – essendo precisamente una capacità innovativa, che richiede di essere studiata nel suo statuto specifico. Non a caso – a livello di comunicazione e di capacità comunicativa – si parla di «onnipotenza» o «onniformatività» del linguaggio umano e di «formatività settoriale» e di «univocità» dei codici zoosemiotici.

Un esempio può essere opportuno. È molto probabile che i movimenti casuali del porcellino di terra (*Porcellio scaber*, un crostaceo che vive sulla terraferma), in cerca di un tasso ottimale di umidità, differiscano anche a livello di principî, e non solo della loro specificazione in comportamento determinato, dai tentativi del ratto rinchiuso nella gabbia di Skinner, alle prese con la leva che distribuisce cibo. La casualità è davvero un principio esplicativo e regolativo per il primo, se è vero che il suo comportamento è semplicemente determinato da certi segnali organici verso un cambiamento casuale di posto, finché non sia raggiunto un nuovo stato di equilibrio soddisfacente: se lo trova sopravvive, e non sopravvive se non lo trova. I tentativi dapprima casuali del ratto si iscrivono invece in un vero e proprio «impulso di esplorazione», tale che il principio prova-errore

diviene la sua regola di condotta, e si concludono abbastanza rapidamente con un uso appropriato e «intelligente» della leva [cfr. Barnett 1970]. Vi è qui una capacità selettiva (eliminazione degli errori e memorizzazione delle azioni favorevoli) che è assente nella pura casualità, cui il porcellino di terra sarebbe interamente affidato quasi al modo delle particelle elementari di un gas in una scatola chiusa. E tuttavia la casualità è non solo l'ingrediente fondamentale del comportamento di entrambi, ma il loro denominatore comune, la differenza consistendo soltanto (un «soltanto» non trascurabile in tutti i sensi, s'intende) nella presenza/assenza di una capacità di fissare – o favorire statisticamente – i comportamenti connessi a casualità favorevoli. (Ma probabilmente si deve parlare soltanto di una capacità piú/meno alta: il che riduce ulteriormente la differenza). Non è necessario fare ipotesi piú forti per spiegare il modo «piú evoluto» del ratto di utilizzare e organizzare eventi casuali, alla cui presenza attuale esso rimane sempre legato per contiguità. In particolare non è necessario supporre che si costituisca – al di sopra di tale legame per contiguità – una dimensione comportamentale (pratica e rappresentativa) autonoma, suscettibile di funzionare anche in assenza di casi reali e percepibili.

Ora la piú semplice ipotesi teorica e operativa sulla realtà circostante da parte dell'uomo contiene senza dubbio aspetti di pura casualità e standardizzazioni derivate da selezione di casi favorevoli (ciò che in accezione corrente si chiama «esperienza» o «pratica»), ma solo come momenti subordinati di un tipo di organizzazione che non può essere spiegata sulla base di principî cosí deboli, in cui la casualità abbia un ruolo cosí caratteristico e dominante. Gli stessi tentativi casuali, i comportamenti automatici, la «pratica» e l'«esperienza», sono condizionati da quell'organizzazione e quindi dalla capacità di elaborare comportamenti complessi in assenza di casi concreti. Né la fisica quantistica, e neppure il piú elementare racconto mitologico (se ne esistono di elementari), la piú modesta ipotesi interpretativa circa un evento o un segno quale che sia (un rumore o un'orma), o addirittura il semplice indicare a dito un oggetto – tutte operazioni a loro modo esplicative, conoscitive – sarebbero pensabili senza l'instaurazione di una «distanza» rappresentativa e riflessiva rispetto agli oggetti, senza una capacità ben piú radicalmente creativa di organizzare l'esperienza e di controllarla sotto il *principio della generalizzazione*, ovviamente legato al linguaggio. La casualità – anche la casualità unita ad una forte componente selettiva – non spiegherebbe nulla.

1.3. La casualità come pseudo-spiegazione.

In certi settori di indagine il ricorso alla casualità costituisce spesso una tentazione forte per lo studioso in imbarazzo. È infatti necessario distinguere nettamente la «casualità» come principio esplicativo – per esempio nel caso già citato del porcellino di terra – e la «casualità» come pseudo-spiegazione di fenomeni di cui non si sa ancora dare, o addirittura non si può dare, una spiegazione esplicita e attendibile. Se si passa dal campo degli animali non umani a quello degli uomini, si dovrà riconoscere che si è ricorso spesso, in mancanza di meglio, a siffatte pseudo-spiegazioni. I paletnologi ad esempio sono stati inclini in passato

– e talvolta continuano ad esserlo – a spiegare anche le piú rilevanti innovazioni culturali facendo ingenuamente ricorso alla categoria della casualità. Questo è accaduto anche su testi specialistici, non soltanto nei libri di scuola e nelle dispense divulgative, che sono ancora pieni di «casi» strabilianti del genere, dalla scoperta del fuoco all'invenzione della ruota: «L'uomo vide un albero bruciare...», «un masso rotolare...», «... e allora». (La famosa serie di fumetti *B.C.* di Johnny Hart è in questo senso altrettanto scientifica, e forse di piú: fa precedere al caso l'invenzione deliberata di strumenti di cui non si vede ancora, né si può vedere, l'utilizzazione pratica). Si dirà che l'ingenuità del paletnologo non ha incidenza negativa sulla paletnologia, che semplicemente mette tra parentesi tali questioni teoriche e si volge alla ricostruzione descrittiva delle primitive comunità umane. È vero, ma solo in parte; è anche possibile, come si dirà in seguito, che la trascuratezza teorica possa avere taluni effetti negativi sulla descrizione stessa.

È in ogni caso innegabile che il problema dell'innovazione è realmente un problema imbarazzante, se dalle innovazioni storiche – che hanno cioè alle spalle la garanzia di una «tradizione innovativa», che già fornisce loro strumenti appropriati e precedenti applicativi – ci si sposta via via verso il limite estremo delle *prime* innovazioni, delle *prime* scoperte, non garantite assolutamente da nulla. Che si inventi il motore a scoppio dopo quello a vapore non ha nulla di enigmatico. Ma che si inventi un semplice raschiatoio, non avendo in ipotesi inventato assolutamente niente prima, è un fatto non altrettanto facilmente esplicabile. C'è la stessa differenza che passerebbe tra il costruire una lingua arbitraria a partire dalla propria lingua materna – cosa che tutti i bambini fanno per gioco – e il costruire *per la prima volta* la lingua materna stessa: che è evidentemente una vera e propria contraddizione nei termini. Il fatto è che lo stesso portare al limite – o addirittura soltanto oltre una certa soglia temporale – la nozione di innovazione non è molto corretto. Parimenti non sarebbe corretta una parafrasi dell'antica argomentazione epicurea, secondo la quale – dato che è possibile compiere nel cosmo un chilometro di strada rettilinea – se ne può compiere anche un secondo, un terzo, un quarto..., un miliardo di anni luce rettilinei, un miliardo di miliardi, e cosí all'infinito, sempre in bilico sul filo di una retta. Anche lo spazio storico umano deve essere piú simile ad uno spazio curvo che non ad uno spazio omogeneo di tipo euclideo.

Il fatto è che «innovazione» suppone «tradizione innovativa», cosí come «parlante» suppone «lingua». Almeno in questo senso sembra incontestabile la fondamentale proposizione ermeneutica di Gadamer [1965], secondo la quale si è coinvolti nella tradizione stessa e in qualche modo «si è parlati» da essa, di contro all'insostenibile metafora di Lorenzen [1968] «del mare e della zattera», secondo la quale il linguaggio viene paragonato ad una nave e questa sarebbe il risultato di perfezionamenti successivi di uomini nati in alto mare, senza terraferma in vista, che si sarebbero ingegnati in primo luogo nella costruzione di una zattera utilizzando tronchi di legno galleggianti, passando poi alla costruzione di una barca e infine di una vera e propria nave. La nozione di «prima innovazione» è addirittura priva di senso – come quella di «*primo* fabbricatore di zattera», di «*primo* parlante» o, su un altro piano, di «causa *prima*», rispetto alle nozioni di «fabbri-

catori di barche o di navi», di «cause» o di «parlanti *secondi*». Di conseguenza non può essere spiegata né in termini di improvvisa illuminazione razionale, né in termini di casualità, dato che non può essere spiegato affatto ciò che è privo di senso. È certo comunque che essa – l'innovazione prima – non potrà essere casuale, allo stesso modo in cui si dice che è casuale per un chimico scoprire le proprietà di un elemento o di un composto, la volta che, distratto da preoccupazioni esterne, il chimico sbaglia un procedimento e provoca un piccolo apparente disastro, da cui trae invece conclusioni interessanti e impreveduto.

La categoria della casualità, in quanto applicata al «primo caso», non è in realtà che un espediente comodo per raccontare qualcosa che a rigore non può essere raccontato, un'espressione sbrigativa e non esplicativa per designare un fenomeno che non si può osservare direttamente e neppure inferire da altri fenomeni osservabili, nel solito modo in cui si passa da ciò che è immediatamente presente a ciò che non lo è, e potrebbe tuttavia esserlo se si verificassero, anche solo idealmente, certe circostanze opportune, anche fattualmente irrealizzabili, ma pensabili e descrivibili in modo esplicito, determinato e coerente rispetto a certe condizioni generali di osservabilità. Cosí ad esempio è pensabile che ci si trovi sulla superficie di Marte e la si osservi, ma non altrettanto che ci si trovi all'interno di un atomo, e non soltanto, si badi, per ragioni puramente dimensionali. E ancora: è ovvio che non si può fattualmente osservare la vita che si svolgeva nell'antica Roma, oppure in un villaggio neolitico, o in una caverna frequentata da cacciatori paleolitici; ma è anche vero che si hanno a disposizione documenti scritti e/o reperti materiali – o che si potrebbe ragionevolmente averli –, che consentono certe inferenze, almeno probabili se non sicure al cento per cento; e che è possibile sempre supporre che un occhio, fornito di un'ottica sostanzialmente simile alla nostra, abbia osservato la vita della città, del villaggio, della caverna, e che, noi stessi, si potrebbe in un certo senso essere quell'occhio. Ma si tratta appunto di «documenti secondi» – come lo sono anche i libri e gli oggetti a noi contemporanei – non di «documenti primi».

È insomma chiaro che la categoria della casualità è un espediente non soltanto comodo, ma anche pericoloso, perché – in forza dell'analogia capziosa con il ruolo della casualità nel comportamento degli animali non umani, e in particolare di alcune specie – trasforma un'indicazione materiale in pseudo-spiegazione, vale a dire in espressione metaforica e indeterminata. La casualità può rappresentare effettivamente, come si è visto, un principio esplicativo per il porcellino di terra. Ma nel caso del comportamento umano essa indica semplicemente dei dati materiali – i «casi» con cui si ha a che fare –, la cui organizzazione rimanda a principî diversi: in questo senso è una semplice «indicazione materiale», non esplicativa, e – in quanto applicata all'innovazione e soprattutto alla «prima innovazione» – si spaccia per spiegazione, è cioè una pseudo-spiegazione e diviene un'espressione metaforica e indeterminata. L'indicazione materiale incontestabile viene elevata indebitamente al rango di principio esplicativo – e addirittura di principio storico-esplicativo.

Il linguaggio comune – per difensivo e conformista che sia – è quindi un poco piú saggio: con o senza resistenze infingarde, riesce a percepire ancora in tutta

la sua gravità il problema dell'innovazione, della creatività, sia pure a prezzo di espressioni inadeguate e infine inaccettabili. L'opposizione tra «istinto» e «intelligenza» – unità fortemente istituzionalizzate nella loro oppositività – ne è appunto un segno preciso.

1.4. Il carattere ternario del comportamento umano.

«Distanza» non significa «autonomia» o «autosufficienza». Non si fraintenda su questo punto. Gli scienziati fanno benissimo, come è naturale, ad attenersi ai fatti; ma i fatti dal canto loro, come è ormai altrettanto naturale, non risulterebbero neppure senza appropriate ipotesi teoriche. Non risulterebbero nemmeno al modo in cui risultano a un ratto o a un porcellino di terra, per i quali i «fatti» sono tali in quanto sottoposti a schemi a priori di comportamento, sia pure funzionanti soltanto in stretta contiguità con fatti-stimoli attualmente presenti. Attenersi ai soli fatti, come pensava una volta certo positivismo, non significa nulla a rigore; di fatto significa invece far scivolare, inosservate, ipotesi teoriche e procedure applicative che possono anche essere inadeguate e che, per il fatto di passare inosservate, non possono essere ben controllate nella loro adeguatezza o inadeguatezza. Ciò che è accaduto ai paletnologi non è un accidente isolato: «accade un fatto casuale» ed ecco lí qualcuno pronto ad «osservarlo», «registrarlo», «riprodurlo». Senza con ciò formulare critiche superficiali alla psicologia sperimentale tra Ottocento e Novecento e disconoscerne i meriti notevolissimi, nella misura in cui essi nonostante tutto ci sono, si deve ammettere – come ormai avviene comunemente o quasi – che la tentazione o piuttosto il mito del «fatto osservabile» ha spesso limitato in modo decisivo l'interpretazione dei fenomeni comportamentali complessi. Ha completamente ragione Chomsky [1965], quando afferma che l'epistemologia e la metodologia delle scienze miticamente legate all'osservabile, e in questo senso «antimentalistiche», non sono neanche discutibili e che esse dimostrano semplicemente «una mancanza di interesse verso la teoria e la spiegazione» (trad. it. p. 227).

Ci si riferisce in particolare ai «riflessologi» russi (Pavlov e la sua scuola) e ai «comportamentisti» nordamericani (almeno il comportamentismo, detto «ingenuo», di Watson). In sostanza si verificò allora, non senza illustri precedenti settecenteschi, una riduzione forzosa – sotto il segno dello schema binario «stimolo-risposta» in sede di ricerca psicologica (Thorndike) – della psicologia a fisiologia. Riduzione che è inaccettabile non per ragioni di principio, perché dispiaccia di vedere degradati i fenomeni psicologici «superiori» a livello di «volgari» fenomeni fisiologici, ma proprio per ragioni di adeguatezza esplicativa. Cosí come è definibile a tutt'oggi, e soprattutto come era allora definibile, una fisiologia, questa potrà dar conto non dei fenomeni complessi chiamati psicologici, ma soltanto e unilateralmente, se mai, della loro componente fisiologica. E, ammesso e non necessariamente concesso che sia del tutto ascientifico fare ipotesi osservativamente inverificabili sui presunti stati rappresentativi interni degli animali non umani, e invece scientifico studiare il loro comportamento soltanto in termini di stimolo-risposta, non è affatto piú scientifico, ma è semplicemente piú riduttivo, compiere

la medesima operazione nei riguardi degli animali umani. Di fatto e di diritto è sfuggito quasi del tutto a questo tipo di approccio il problema della creatività e animale e umana, come ha giustamente osservato Guilford [1959]. Se si applica al comportamento umano uno schema binario (stimolo-risposta), si troverà naturalmente che esso è semplicemente una complicazione, risolubile in termini quantitativi, del comportamento animale generico. Ma con ciò non se ne sarà colta la specificità; vale a dire, non sarà stato spiegato nella sua possibilità.

È ciò che comprese, tra Ottocento e Novecento, e quindi in tempi relativamente precoci e neppure tanto favorevoli, Peirce, il presunto fondatore del pragmatismo americano, largamente inascoltato fino a tempi relativamente recenti. Semiotico e logico, piú che pragmatista nell'accezione corrente, egli insistette sul fatto che il comportamento (semiotico) deve essere riferito ad un modello triadico e non diadico, tale da comprendere «segno», «oggetto» e «interpretante». Secondo Peirce, un segno (o «rappresentante») è un «Primo» la cui relazione con un «Secondo» (il suo oggetto) è una «relazione triadica genuina», tale cioè da determinare un «Terzo» (il suo interpretante) ad assumere la stessa relazione triadica con l'oggetto con cui quel segno ha relazione. In altre parole, un segno non semplicemente sta per un oggetto – un oggetto già determinato semioticamente e, per cosí dire, già conosciuto prima di entrare in una relazione semiotica –, ma sta per un oggetto in quanto questa sua funzione di rappresentanza può essere espressa mediante un altro segno (l'interpretante appunto), che fornisce il significato di quel primo segno in modo piú esplicito. Il che vuol dire, come è stato notato [Salanitro 1969], che nessuno dei tre termini – nemmeno l'oggetto – può essere definito indipendentemente dalle sue relazioni con gli altri due; che il segno non può essere concepito come l'equivalente o il riflesso soggettivo dell'oggetto, che costituirebbe secondo il referenzialismo tradizionale il suo significato (ma a questa conclusione era pervenuto piú o meno negli stessi anni, con la distinzione tra *Sinn* e *Bedeutung*, anche Frege, un logico che passa non del tutto correttamente per referenzialista); che quindi l'oggetto (o, ad altro livello, il segno) non può essere adeguatamente inteso come «stimolo» di cui il segno (o l'interpretante) sarebbe la «risposta». Il comportamento semiotico (ed ogni comportamento umano, secondo Peirce, lo è) è piuttosto una continua riorganizzazione della relazione segno-oggetto, la quale consiste precisamente in tale continua riorganizzabilità: in questo senso è una relazione triadica e dà luogo, come dice Peirce, ad una «semiosi illimitata» [cfr. anche Eco 1975].

Il problema non è tanto di vedere come si risponde mediante un comportamento ad uno stimolo-oggetto (o a uno stimolo-segno) – da cui può nascere al massimo una descrizione esterna, non esplicativa del comportamento umano –, ma piuttosto consiste nel rendersi conto di come l'oggetto entri in relazione con il segno, quali complessi processi organizzativi e riorganizzativi si inneschino con ciò, e quali condizioni rendano possibile tale specifica organizzazione-riorganizzazione. La posizione di Peirce – come si avrà modo di far notare in seguito – ha analogie abbastanza importanti con aspetti fondamentali del pensiero kantiano. Ma essa, sotto la prevalente influenza dell'epistemologia comportamentista, è stata spesso fraintesa o interpretata in senso riduttivo. In particolare proprio la nozione

di «semiosi illimitata» – che è nello stesso tempo una critica radicale del referenzialismo [cfr. Jakobson 1959] e la posizione di un'esigenza di ricerca, volta alla determinazione delle condizioni costituenti l'apparato intellettuale, cognitivo e semiotico umano (raccolta finora soprattutto da Chomsky [1968] in senso linguistico) – è parsa invece una nozione inficiata da un circolo vizioso a Morris, nel senso che essa si presenterebbe come una definizione di «segno», che ne contiene già la nozione. Su queste basi Morris, che pure è senza dubbio uno dei piú importanti studiosi che abbiano largamente e produttivamente utilizzato il contributo di Peirce, ha manifestato una qualche tendenza a ritrasformare lo schema triadico in diadico sul modello stimolo-risposta. È vero che Morris [1964] lo nega esplicitamente, ma la negazione sembra limitarsi in sostanza a riconoscere al segno una funzione «preparatoria», cui può seguire o no una risposta [cfr. Morris 1946]. Il che è indice indubbio del desiderio di assumere, per cosí dire, una posizione intermedia, che tenga conto di piú istanze, ma è anche un rimandare a considerazioni indeterminate il problema essenziale (che significa infatti che una risposta può seguire o non?) e un togliere al superamento del modello stimolo-risposta ogni vera incidenza teorica.

1.5. La «creatività», tratto pertinente del comportamento umano.

L'intuizione del linguaggio comune è dunque almeno in parte giusta: il comportamento umano non è una semplice complicazione, risolubile in termini quantitativi, secondo un processo evolutivo continuo, del comportamento animale non umano. Non è il risultato di sensi piú ricettivi, di interazioni piú ricche con l'ambiente, di associazioni piú numerose e piú stabili, di una maggiore e piú differenziata quantità di informazioni e di operazioni. Tutto ciò può essere anche vero (ma non lo è in ogni senso: l'uomo manca ad esempio di sensi che hanno altri animali, oppure ha soglie percettive piú anguste, e cosí via), ed è tuttavia insufficiente ai fini di una spiegazione adeguata della specificità del comportamento umano. Che è non tanto qualcosa di «piú», quanto qualcosa di «diverso». E, ammesso pure che sia anche qualcosa di piú, il comportamento umano – per essere tale – deve innanzitutto essere il risultato di un modo diverso di adoperare e organizzare quel «piú». (O anche quel «meno»: a questo punto la potenzialità produttiva del comportamento umano, in quanto rinvia a condizioni specifiche, può forse fare a meno di materiali sovrabbondanti: individui privati fin dalla nascita della maggior parte dei comuni canali sensori non sono per questo meno uomini dal punto di vista comportamentale-intellettuale).

L'antropocentrismo, e ancor meno lo spiritualismo, non hanno a che fare con le questioni in gioco. Ciò che emerge in modo prepotente dalla stessa indagine scientifica, e di cui si è sempre accorto il linguaggio comune, è appunto il problema della produzione del nuovo o della creatività del comportamento umano, in quanto questo è irriducibile – nel senso preciso già detto – al problema del comportamento in generale. Il che non equivale affatto a negare che anche il comportamento umano abbia una sua specifica base biologica e fisiologica – come non lo negava Freud, che pure si occupava di quel curioso ente non osservabile che è la

« psiche ». Questo, lo crederanno semmai certi comportamentisti, per esempio nella polemica che essi hanno a suo tempo avviato contro le istanze « aprioristiche » e « mentalistiche » della linguistica chomskiana, e che recentemente è stata ripresa dallo stesso Skinner [1974]. Si tratta però di un modo di ipersemplificare i problemi e le procedure di discussione. Il vero problema consiste non nello scegliere tra comportamentismo, come seria considerazione biologica e fisiologica su severe basi osservative, e mentalismo, come considerazione delirante di enti fittizi, ma precisamente nell'elaborazione altrettanto seria, severa e piú adeguata di oggetti e metodi di indagine intorno ai fenomeni comportamentali creativi, determinando anche – se è possibile – le loro specifiche basi biologiche e fisiologiche.

In questo senso, e solo in questo senso, non ha torto il linguaggio comune nell'opporre natura a cultura, istinto a intelligenza, creatività a ripetitività.

2. *Perché una nozione moderna.*

2.1. La scoperta della creatività.

La posizione esplicita del problema della creatività può essere ragionevolmente assunta come indice altamente rappresentativo della cultura scientifica di questo secolo, una sorta di idea-guida. Senza dubbio molte altre questioni, poste sul terreno della conoscenza e delle sue applicazioni, sono all'origine di avanzamenti e mutamenti ben piú appariscenti. Proprio ad esse si pensa di solito come a momenti piú direttamente ed evidentemente responsabili di un nuovo modo di concepire il mondo e di viverci. E tuttavia esse stesse, e le loro pratiche conseguenze, sono state in un certo senso rese possibili – a livello di riorientamenti piú generali e condizionanti – dalla messa a punto, o addirittura dalla « scoperta », del problema della creatività. La parola 'scoperta' non è priva naturalmente di una qualche accentuazione iperbolica. Non si vuole dire che linguaggio comune e riflessione specialistica ignorassero totalmente la nozione, nonché il fatto che ad essa fossero collegati certi specifici problemi; ma con quella espressione si intende semplicemente sottolineare che un problema della creatività ha avuto propriamente una formulazione scientifica in senso stretto solo in tempi recenti.

Prima del XX secolo esistono certamente piú nozioni informali o al massimo quasi-tecniche (si pensi, alla rinfusa, al *wit*, all'*imagination*, al *taste*, all'*ingenio*, all'*agudeza*, all'*ingegno* o *subtilitas*, al *goût*, all'*esprit de finesse*, che in senso prevalentemente estetico si quasi-tecnicizzano in Inghilterra, in Spagna, in Italia, in Francia, tra Cinquecento e Settecento), corrispondenti approssimativamente e in parte a ciò che va oggi sotto il nome di creatività: nozioni eterogenee, dalle applicazioni multiple. Esiste inoltre anche un'importante tradizione speculativa – dal vitalismo settecentesco alla *Naturphilosophie* e alla filosofia dello spirito romantico-idealistica, al neovitalismo otto-novecentesco, al neoidealismo, al bergsonismo – che si incentra sull'idea di creatività, di attività, di trasformazione interna. Tradizione che talvolta abbraccia, con una indiscriminazione che slitta spesso verso lo spiritualismo, tanto la sfera della natura quanto quella delle attività umane, in polemica dichiarata con il determinismo e in generale l'intellettualismo. Ma appunto non si pone con ciò il problema della creatività come problema scientifico, e si rimane fermi nel migliore dei casi alla sua prefigurazione speculativa. La creatività o attività – con qualunque nome si presenti nei vari casi concreti – si definisce in generale, cioè non senza importanti eccezioni che rappresentano l'indizio di una concezione emergente, come la categoria caratteristica di una « superiore » considerazione conoscitiva, « altra » rispetto al modo di conoscere corrente (che è poi, guarda caso, il modo di conoscere delle scienze). Insomma, come qualcosa di superintellettuale (la *Vernunft* o il *Geist* dell'idealismo tedesco ad esempio) o addirittura di opposto all'intelletto (come l'*intuition* bergsoniana). Quindi: creatività contro regolarità; creatività contro legalità.

Il problema scientifico della creatività si delinea invece nel momento in cui si comincia a considerare sistematicamente la creatività come *creatività secondo regole* o ad ogni modo come *creatività sottoposta ad una legalità generale*. Le origini della scoperta, come si vedrà, sono un po' piú lontane, ma essa prende corpo e spessore scientifico – non piú soltanto teorico ed epistemologico, ma anche teorico-specialistico e applicativo – in tempi relativamente assai recenti.

2.2. Novità e anteriorità.

Potrà sembrare paradossale a prima vista una « creatività secondo regole » – una sorta di ossimoro, di contraddizione nei termini poetica o scherzosa. (Ma si pensi almeno a Pascal, per cui l'ordine basta a caratterizzare l'invenzione). E in qualche modo lo è, rispetto a una certa tradizione. Questo spiega già a livello intuitivo perché mai si sia giunti a precisare e accettare tale relazione concettuale – tra « creatività » e « regolarità » – solo cosí tardi, non senza essere passati prima attraverso formulazioni letterarie, metafisiche, fantasiose, talvolta evasive o addirittura insensate, nonché contrapposizioni radicali e grossolane tra libertà, attività, creatività da una parte e necessità, meccanismo, determinismo dall'altra. La paradossalità dell'accostamento dipende ovviamente non dagli stessi concetti implicati nella relazione, che non hanno statuto e consistenza autonomi al di fuori di un contesto o sistema culturale, ma proprio dal modo di determinarli in riferimento ad un insieme di fenomeni che una concezione rigidamente deterministica e meccanicistica non è piú in grado di spiegare adeguatamente. Essa dipende cioè dal fatto che si sia passati – entro il medesimo orizzonte intellettuale – da una inadeguatezza ad un'altra opposta: dalla necessità meccanica alla contingenza, alla libertà, alla creazione, in quanto semplicemente sottratte a regole.

Tuttavia la remora profonda – a percepire « creatività » e « regolarità » come coerenti, non contraddittorie – non è rappresentata semplicemente da una parte dalla metafisica vitalistica (che non è nient'altro che una testimonianza speculativa, forse neppure sempre destituita di un qualche valore culturale e perfino scientifico, nel senso di una messa in evidenza di carenze dell'orientamento scientifico dominante e di uno stimolo a revisioni e ridiscussioni) o dall'altra dal determinismo o dal meccanicismo (che in se stessi sono anzi specificazioni di grande prestigio e produttività conoscitiva di un'esigenza addirittura inevitabile, quella

di determinare e registrare la legalità, la necessità dei fenomeni). Ciò che ostacola la messa a punto del problema della creatività è uno schema epistemico assai piú antico, tale per cui l'unica strada praticabile per giustificare, fondare, spiegare l'osservabile sembrava essere quella di risalire dall'osservato a «qualcosa di anteriore» che ne fornisse per somiglianza il modello. Questa categoria, per cosí dire, dell'«anteriorità» non coincide affatto con il paradigma causale, la cui vera istanza è quella del legame necessario tra i fenomeni, della loro legalità, e neppure con le varie esplicite posizioni epistemologiche, gnoseologiche, teoriche e metateoriche che essa piuttosto condiziona. Si tratta di una categoria epistemica profonda, nel senso che è una condizione di possibilità di esplicite espressioni culturali (quasi un'*epistème*, nel senso di Foucault) ed investe l'orientamento complessivo delle strutture sociali e individuali, non soltanto la loro dimensione intellettuale.

Può essere utile – per dare un'idea icastica e immediatamente accessibile di ciò che si intende dire – riprendere qui un esempio assai efficace, già costruito e utilizzato da Childe in un bel libro di parecchi anni fa [1936]. Sosteneva Childe che una fascetta di un libro antico, per funzionare davvero come richiamo pubblicitario, doveva avvertire il pubblico non che esso era un'edizione riveduta e corretta, un aggiornamento o addirittura un'opera nuova, ma esattamente il contrario. E su certi papiri egiziani – non certo per scrupolo diplomatico, come si farebbe oggi nel trascrivere un documento antico in quanto documento – si tiene a precisare appunto che lo scritto è copia fedele, dice Childe, di un testo «favolosamente antico». Tutto ciò aveva naturalmente radici socioeconomiche importanti, era il correlato di un'organizzazione politica e produttiva lenta e vischiosa, in cui la conoscenza pratica cumulata, e quindi la tradizione, aveva un'importanza dominante. E tuttavia la forza di quello schema epistemico profondo – che determina anche un suo appropriato dominio intellettuale fortemente strutturato – non può essere esaurientemente spiegata attraverso quella correlazione. Si ha a che fare piuttosto con qualcosa che caratterizza un orientamento complessivo nei confronti del mondo e dell'esperienza, di una specificazione arcaica dell'idea di necessità e legalità, destinata a permanere e a conservare gran parte della sua efficacia anche in condizioni profondamente mutate, e il cui superamento richiederà un lavoro gigantesco e multilaterale.

2.3. Riconoscimento e referenza, creazione e dialettica.

Per la gnoseologia antica – che si spinge in questo senso oltre le soglie convenzionali dell'età moderna – la conoscenza è essenzialmente «ri-conoscimento», come accade in modo paradigmatico con l'«anamnesi» platonica e riemerge nella teoria aristotelica dell'«intelletto attivo». Le condizioni di possibilità della conoscenza vengono ricercate in qualcosa di preesistente, in un modello ontologico ideale, o in un luogo di modelli ideali, che – soli – consentono di parlare del mondo reale come appare e come è conosciuto. Che la conoscenza sia – a partire da certe condizioni preliminari di carattere generalissimo (condizioni e non modelli dunque) – una costruzione entro certi limiti «arbitraria» e quindi «creativa»,

come lo è per l'epistemologia moderna, rappresenta una prospettiva letteralmente impensabile non solo per il pensiero antico (di tutto il mondo), ma anche per la riflessione piú avanzata della filosofia immediatamente premoderna, prekantiana.

Senza dubbio tale modo di pensare manifesta qualche notevole indizio di rottura già nei secoli XI-XII, quando – nell'ambito della cosiddetta «questione degli universali» – si instaura una tendenza «nominalistica» (o «concettualistica», affine ad essa) (Roscellino, Abelardo), che avrà poi nel secolo XVII una più incisiva formulazione da parte di Hobbes. Ma nel complesso esso sembra resistere e riaffermarsi non soltanto con quei pensatori che possono essere ascritti approssimativamente ad un «indirizzo» di tipo «razionalistico» (da Tommaso d'Aquino a Descartes e oltre), ma anche con il sensismo ed empirismo antico e moderno, che di quell'«indirizzo» rappresenta spesso una contropartita in senso scettico o quasi-scettico – si tratti dell'antico Sesto Empirico o del moderno Hume. Ma, prima ancora di ogni insorgenza scettica o quasi-scettica, il sensismo o empirismo è in fondo già allineato, dal punto di vista gnoseologico e della teoria del linguaggio, con l'idea di un modello del mondo. Le nostre rappresentazioni, le «idee», sono – nel Locke di *An Essay on Human Understanding* (1690) – copie o segni delle cose, e le parole (e ogni altro mezzo di comunicazione) sono a loro volta segni delle idee: la conoscenza che ne scaturisce non è che la ricostruzione di una specie di puzzle, i cui pezzi già sono stati dati in concreto, a garanzia che l'operazione combinatoria ha senso e legittimità. L'associazione di piú idee tra loro – e nelle scienze empiriche, quale per esempio la psicologia, l'«associazionismo» giunge fino al XX secolo – non è affatto una vera e propria organizzazione di un materiale sensibile dato in partenza, tale da far supporre un intervento attivo e specifico da parte di chi conosce, ma un'operazione per cosí dire neutra, che può dar luogo a risultati diversi solo dal punto di vista unilaterale e parziale (non esauriente) del soggetto, della sua dipendenza da collezioni limitate di rappresentazioni e dei suoi possibili errori.

Si trova la migliore controprova di ciò che si è affermato nella specificazione della teoria della conoscenza in teoria del linguaggio (o in generale della «semiosi»), dall'antichità fin quasi ad oggi: vale a dire in quella concezione – che vien detta «referenzialismo» – del segno come «rappresentante» delle «cose», con la mediazione di stati rappresentativi interni. Ciò accade, si è visto, anche in Locke, dove il segno è infine un'etichetta di una realtà *già* strutturata e analizzata *prima di* ogni intervento strutturante e analitico. È una concezione antichissima, che nasce probabilmente dalla primitiva concezione ontologica del linguaggio (la parola come l'essenza stessa della cosa: cosí che il possesso della parola permetteva il controllo magico della cosa) e risale nella sua forma classica soprattutto ad Aristotele [cfr. De Mauro 1965]. La funzione di rappresentanza è uno «stare per» di qualcosa rispetto a qualche altra cosa, alla cui base c'è inevitabilmente l'idea di una qualche «somiglianza» almeno tra cosa e rappresentazione interna (come ad esempio in Tommaso d'Aquino). Tra rappresentazione e segno la relazione potrà anche essere concepita come arbitraria, ma rimane il fatto che tale arbitrarietà non tocca la sfera dei contenuti effettivi, dei significati, dei correlati rappresentativi ed ontologici dei segni, riguardando soltanto i significanti in quanto etichette

e corpus nomenclatorio. In tal modo si spiega come – a partire dall'ideale di una lingua rigorosa che, da Lullo a Leibniz e Lambert, si afferma nella tradizione culturale occidentale – il linguaggio possa prospettarsi, almeno nel suo statuto-limite, come isomorfico alla realtà. Per strano che possa sembrare, l'idea di un tale isomorfismo lingua-realtà giunge fino al XX secolo, con il Wittgenstein del *Tractatus logico-philosophicus* [1922], poi profondamente criticato dallo stesso Wittgenstein nelle postume *Ricerche filosofiche* [1941-49], e si manifesta e si attarda anche nella cosiddetta «teoria del rispecchiamento» (*Widerspiegelungstheorie*) derivante da Engels, Lenin, Lukács e molti altri. Cosí come insomma non veniva avvertito il carattere costruttivo della conoscenza, cosí non veniva neppure avvertito il carattere formativo del linguaggio. Bisogna giungere alla moderna teoria del linguaggio, almeno a Saussure, per trovare una teoria esplicita e precisa della formatività linguistica – tale da implicare inevitabilmente creatività – e disporre finalmente di strumenti applicativi incomparabilmente piú potenti.

Ci si potrebbe domandare se per caso quella generale concezione metafisica, gnoseologica e linguistica non abbia avuto già nell'antichità una deroga significativa nell'idea cristiana di creazione. La «cultura cristiana» – nozione estremamente complessa, che non potrebbe certo essere rappresentata adeguatamente ed esaurientemente dalle elaborazioni dottrinarie dei Padri della Chiesa o dei successivi filosofi cristiani – costituisce ovviamente un momento di peso enorme, di efficacia multilaterale, di eccezionale produttività mediata, ma non sembra aver scalzato davvero lo schema epistemico antico, né aver avuto immediatamente alcuna apprezzabile incidenza sul piano della conoscenza e della teoria della conoscenza. Il che ribadirebbe appunto il carattere «profondo» di quello schema, la sua non-identificabilità con uno schema intellettuale esplicito.

Anzi l'idea di creazione – una sorta di modello «volontaristico» – costituisce piuttosto un passo indietro rispetto al pensiero classico, un riemergere di motivi piú primitivi, legati anche ad una forma espositiva piú primitiva, cioè alla forma «mitologica», alla «riflessione quale racconto» – come appunto nella *Genesi*. (Ma dire che si tratta di un «passo indietro» non equivale affatto ad una sciocca condanna della cultura cristiana come «reazionaria», anche soltanto sotto il profilo intellettuale: spesso, per fare molti passi avanti, è necessario anche qualche passo indietro, uscire dai limiti di una cultura cristallizzata, ritrovare correlazioni dimenticate, ristrutturare il contesto implicito della cultura che si abbandona in vista, consapevole o non, di una cultura nuova). Le «regressioni» non sono rare neppure nella cultura antica: intorno al V secolo a. C. si assiste a qualcosa del genere nel pensiero greco, e si ritrova poi un uso deliberato del mito anche in Platone. La ripresa della tradizione mitologica tuttavia è motivata qui dalla non risolta opposizione di due culture, già indifferenziate e via via diventate antagoniste, ciascuna di esse latrice a suo modo di istanze non facilmente eliminabili: opposizione tra la ricchezza e plasticità dell'«opinione» e l'uniformità ed elitarietà della «verità» dei filosofi. Il che permetteva anche di soddisfare in parte l'esigenza di rendere la «verità» piú accessibile e di permettere al discorso dei filosofi di spingersi con la congettura anche là dove un vero e proprio sapere non è possibile (la formazione del mondo e degli uomini, la loro «caduta», il loro destino ultraterreno). Il ritorno al mito ha insomma una funzione di aggiustamento e di completamento, non di fondazione. Sotto il profilo teorico specialistico il pensiero classico è in prima istanza un'ontologia, non una mitologia: è cioè una riflessione sul mondo dell'esperibile, al fine di individuarne le condizioni oggettive di possibilità. Il modello volontaristico cristiano è invece qualcosa di non-scientifico o di prescientifico: è un'estrapolazione – analogica, metaforica, mitologica – dallo schema del lavoro produttivo umano e una sua trasformazione in archetipo. «Racconto» appunto, e non piú «riflessione». Mitologia, cui deve essere in seconda istanza adeguata una ontologia.

L'esigenza di arrivare ad un aggiustamento tra il nuovo-vecchio modello volontaristico e l'*epistème* che è a fondamento della riflessione filosofica ha dunque segno opposto. E di fatto la cultura cristiana sarà caratterizzata per secoli dallo sforzo di riappropriarsi della cultura classica. Dal punto di vista della «creazione», il Dio creatore e onnipotente (il «pantocratore» dell'iconografia bizantina), non piú semplice Demiurgo, si arroga dignità di Essere supremo e diviene luogo di proprietà trascendentali e di forme ideali, e tende cosí – al di là del volontarismo integrale agostiniano – per un verso a contagiare di sé il mondo, a conferirgli eternità (da Origene a Bruno) e per altro verso ad esserne contagiato, ad accoglierlo in qualche modo in sé e ad accogliere quindi in qualche modo anche il molteplice e il male, il peccato, la caduta, nella propria abissale e trasfigurante unità (come, tra XIII e XVII, secolo in Maestro Eckhart e in Böhme, eredi peraltro di motivi ben piú antichi), cosí da abbozzare una sorta di dialettica ante litteram. Questo è un inizio, se si vuole, o piuttosto un indizio di un qualche futuro problema della creatività, nell'ambito piú generale di un problema della trasformazione e del divenire; ma sarà semmai la filosofia romantica e idealistica a «realizzare» questo programma o questa intuizione nascosti.

Ma, sia chiaro, neppure con il pensiero classico tedesco – fatti salvi i suoi problemi davvero innovativi, che non vanno comunque ricercati nella filosofia della natura, nel suo disegno «mitologico» e «drammaturgico» generale, e neppure nella stessa Dialettica come Logica suprema – si avranno ancora avanzamenti sostanziali, cioè teorico-conoscitivi, sul fronte della creatività. Si parlerà senza dubbio, anche troppo, di creazione, di attività, di movimento (di «autoctisi» parlerà certo neoidealismo protonovecentesco), ma l'istanza rimarrà generica, espressione di un'esigenza, incapace di scalzare davvero gli antichi orientamenti e di affrontare in modo nuovo la questione della creatività. La stessa filosofia hegeliana – secondo l'espressione usata da Helmholtz nel 1862 in modo polemicamente estensivo – resterebbe una *Identitätsphilosophie* e come tale partirebbe anch'essa dall'ipotesi che il mondo reale sia il risultato dell'attività di uno spirito creatore e che quindi sia possibile dedurre a priori i risultati delle varie discipline scientifiche. Con ciò non solo si avrà – come dice Helmholtz – una filosofia della natura «priva di significato», ma non ci si sarà accostati di un millimetro al problema effettivo della creatività, della costruzione scientifica dell'esperienza, cosí vivo invece nella filosofia kantiana: si avrà a che fare con una pura deduzione, o con pseudo-deduzioni, cioè con una razionalizzazione di «ciò che già c'è».

Senza dubbio non è piú letteralmente accettabile il giudizio un poco sbriga-

tivo di Helmholtz nei riguardi del pensiero hegeliano: sebbene fosse caratterizzato da una grande apertura e intelligenza dei problemi essenziali, quel giudizio risentiva troppo da vicino dei forti conflitti intellettuali determinatisi con il divorzio, sostanzialmente derivante da Hegel e in generale dal movimento idealistico-romantico, tra scienza e filosofia. Non si può piú interpretare Hegel *soltanto* in termini di pura deduzione e ancor meno di creazione spirituale; ma questa piú attenta considerazione dei particolari e del loro senso generale semi-implicito comporterà in ogni caso la netta svalutazione o messa in parentesi del quadro teorico generale, delle giustificazioni speculative esplicite. Da questo punto di vista lo spirito creatore, nella filosofia romantico-idealistica, continua ad essere una semplice istanza letteraria, quasi soltanto verbale ed emotiva, svolta drammaturgicamente (dialetticamente) al modo di un «romanzo dello spirito», non liberata dall'eredità mitologica e neppure veramente distinta dell'antico modello di conoscenza. La dialettica – nel senso di Hegel, ma anche in senso materialistico, apparentemente piú sensibile ai risultati scientifici, come in Engels – annunzia forse, ma non precisa (anzi per piú versi se ne allontana, per quanto riguarda la messa a punto della strumentazione teorica) l'idea di creatività, costruttività e formatività. Di fatto la «creatività» ne è uscita piuttosto screditata che rafforzata.

2.4. Emergenza, padroneggiamento ed elusione del nuovo.

Si può affermare abbastanza plausibilmente che oggi le cose non stanno piú cosí, almeno esplicitamente; ma questo «non stare piú cosí» ha comportato aggiustamenti e riorganizzazioni estremamente laboriosi e talvolta ambigui, ambivalenti, che – nei loro momenti piú efficaci e significativi – hanno in genere preso le mosse da lontano, attraverso vie indirette, non da riflessioni teoriche centrali e del tutto esplicite. Non si trattava infatti di «confutare» semplicemente una linea intellettuale superata dagli eventi e di proporne un'altra, piú nuova, piú adeguata. Era piuttosto in gioco l'assetto complessivo della cultura (rappresentativa, pratico-operativa, e anche emotiva) e le sue condizioni profonde. Avvisaglie interessanti già si manifestano nella riscoperta filologica e storicizzante della cultura classica da parte degli umanisti – come da anni sostiene autorevolmente Garin in opposizione a chi non sa vedere altro, nel cosiddetto umanesimo, che una caduta di capacità e di interessi teorici, un puro e semplice intermezzo retorico-letterario tra tarda scolastica e ripresa filosofico-scientifica del secolo XVII –; e poi, tra Cinquecento e Settecento, come si è già ricordato, in uno straordinario fiorire di poetiche teoriche; e ancora, tra Seicento e Settecento, nella famosa *querelle* sugli antichi e sui moderni.

L'idea di creatività affiora lentamente – ambiguamente ed imperiosamente nello stesso tempo – e si esprime a un certo punto in una sua specificazione particolarmente interessante, a metà strada, per cosí dire, tra emergenza indiretta e formulazione teorica esplicita: cioè nell'idea di progresso. La quale, come ha dimostrato John Bury [1932] in un libro ormai classico, è del tutto ignota alla cultura antica e medievale. Limitata del resto alla civiltà occidentale, essa infatti comincia a delinearsi solo tra il XVI e il XVII secolo, esplode con la cultura illuministica e

si definisce, nell'accezione ancor oggi comunemente percepita, nell'Ottocento, che vede sorgere addirittura un vero e proprio culto in suo onore.

Anche in questo caso sono trasparenti le correlazioni socioeconomiche, non sempre necessariamente «progressiste», rispetto alla nuova organizzazione industriale in espansione; ma è altrettanto evidente che l'assestamento della cultura scientifico-filosofica in rapporto alle mutate condizioni produttive e ai mutati rapporti sociali – che non sono affatto sue «cause» – è tutt'altro che automatico o semplicemente agevole. Una trasformazione materiale, anche sotto un profilo teorico, è per se stessa insufficiente a determinare un mutamento cosí profondo nell'orientamento complessivo, dal momento che essa fa parte di quell'orientamento – come in ambito marxista si tende a riconoscere in modo sempre piú netto, per esempio da Althusser e Colletti, sia pure su basi teoriche, con terminologia e con esiti alquanto diversi. L'antica categoria ad ogni modo continua a pesare per un pezzo sul processo di riorganizzazione, e ciò comporta di fatto che questo sia non solo travagliato, ma anche pieno di eccessi, sbandamenti, di compromessi superficiali, di oscurità, banalità, di ritorni indietro e fughe in avanti irrazionalistiche e mistiche. La difficoltà sembra consistere in ciò: che prima si aveva a che fare con uno schema epistemico profondo, la cui forza era anche facilitata dal suo correlarsi a tipi di società privi di alternative; e che ora si tratta invece di dover rinunziare ad ogni facilitazione, di tagliare i ponti con la tradizione, di sostituire a uno schema profondo uno schema superficiale (un'«ideologia»), sia pure sulla base di preliminari rielaborazioni parziali e indirette, e in ogni caso insufficienti a coprire tutta l'area delle questioni in gioco. Per la prima volta il pensiero è costretto a recidere, per cosí dire, il proprio nativo cordone ombelicale, a fare a meno del proprio inconscio strutturale collettivo, a progettare e programmare il proprio orientamento e il proprio destino. Se è ancora lecito parlare di «stato di natura» (ma anche Rousseau ne parlava come di uno stato ideale), è a questo punto e non prima che l'uomo ne esce: non al momento della nascita della società civile, in quanto semplicemente fondata su un contratto sociale implicito, ma quando la società viene percepita non piú come qualcosa di «naturale», di fondato su un modello ad essa precedente, ma appunto come una società «costruita artificialmente», progettata dai suoi stessi membri.

Inevitabile la contrapposizione, la tensione tra schema superficiale e schema profondo, tra *epistème* e ideologia: di qui nascono, e non potevano non nascere, contraddizioni, lacerazioni, sommovimenti globali, veri e propri cataclismi e anche acquietamenti evasivi, razionalizzazioni tranquillizzanti, spesso neppure consapevoli e quindi non facilmente controllabili. Il che si manifesta con chiarezza anche soltanto su un piano di riflessione intellettuale. Tutto l'apparato intellettuale, «da sempre» in correlazione con condizioni materiali e culturali che potevano essere scambiate, al di qua di ogni scossone, per «condizioni eterne» dell'umanità (quella «naturalità» dei rapporti sociali ad esempio, cui si riferisce il *Manifesto* [Marx e Engels 1848] in relazione specifica alla società feudale, e che aveva sedotto per antifrasi inconscia i cosiddetti «socialisti utopisti»), deve darsi ora un nuovo statuto esplicito, coerente ed adeguato. Ma mentre l'adeguatezza – nel senso puntuale e pragmatico della parola – è facile da ottenere, dato

che anche idee non ben fondate e neppure esplicative possono ugualmente funzionare sui tempi corti, rispetto ad una vita produttiva che esige sempre maggiore efficienza e quindi anche l'appoggio di un repertorio ideologico piú «propagandistico» – anche se inconsapevolmente tale – che «scientifico»; lo stesso non si può dire della coerenza, e infine neanche dell'adeguatezza sui tempi lunghi, in rapporto alla reale capacità esplicativa del nuovo ed eterogeneo assetto intellettuale.

La cosa non tocca soltanto le ideologie moderate o reazionarie. Anche il pensiero rivoluzionario, e perfino il marxismo, ha sofferto – né poteva non soffrire – di simili difficoltà. Non riguarda neppure soltanto – per ritornare piú direttamente al livello delle elaborazioni teoriche generali – le filosofie piú o meno ideologizzanti dell'attività e della creatività allo stato puro, con le quali il secolo XIX si inizia e che si riaccendono alla sua conclusione, prolungandosi nel secolo successivo. Ciò è accaduto in modo esemplare anche all'intermedio positivismo – vale a dire a un movimento filosofico-scientifico vasto, composito, disuguale, serio e importante al di qua dei suoi indubbi limiti –, che appunto stupisce per le non rare rozzezze e vuotezze, e perfino per certe sue componenti di intonazione romantica e larvatamente religiosa (Comte, Spencer) – anche perché esso aveva alle spalle una tradizione di studi teorici tanto piú fine ed era inoltre contemporaneo di nuove formulazioni scientifiche ed epistemologiche avanzate e produttive, dal *Mathematical Analysis of Logic* [1847] di Boole ai fondamentali contributi epistemologici di *La science et l'hypothèse* [1902] di Poincaré. L'epistemologia ridotta alla nozione di «fatto» e la teoria delle scienze umane ridotta alla nozione di «ambiente», *milieu* (Taine), per promuovere e fondare una spiegazione anche dei fatti culturali e riportarli cosí ad una sorta di determinismo, sono poca cosa rispetto alla nascita della logistica, all'esplosione delle scienze matematiche moderne, alla ripresa e allo sviluppo della linea epistemologica prepositivistica, piú avanzata rispetto allo stesso positivismo. Ma «finezze» e «rozzezze» esprimono la medesima condizione culturale: e in particolare anche le rozzezze testimoniano di un tempo dal clima effervescente, alle prese con compiti giganteschi, non esauribili con la semplice esposizione di una nuova linea intellettuale.

Nel corso del XIX e all'inizio del XX secolo si avverte per la prima volta in modo radicale che si è definitivamente spezzato il filo di una tradizione culturale, che fino ad allora aveva bene o male sostenuto non soltanto l'ortodossia e la ripetizione, ma anche i mutamenti in profondità: e ciò in ogni campo delle attività pratiche e intellettuali. Il nuovo ha fatto irruzione, e lo si padroneggia come si può, affrontandolo, mitizzandolo, eludendolo, e anche negandolo in certi casi. Storicismo e filologismo rappresentano abbastanza bene – in talune loro assunzioni di fondo e in certi risvolti applicativi, soprattutto nella ossessione, ancora oggi abbastanza diffusa in ambiente accademico e con particolare riferimento alla storiografia artistica e all'archeologia, di rintracciare «fonti» e «influssi» – un tipo di padroneggiamento-elusione-negazione. Sia ben chiaro che queste osservazioni non vogliono colpire né lo storicismo in generale – che è anch'esso indirizzo assai composito e sfumato nel suo insieme – né ancora meno la storiografia o la filologia in senso stretto. Sarebbe del tutto assurdo in particolare

screditare superficialmente il grande, fondamentale lavoro di filologi, archeologi e conoscitori d'arte tra Ottocento e Novecento, e disconoscere il fatto che proprio lí va ricercato l'atto di nascita di una nuova considerazione scientifica delle produzioni d'arte, non piú normativa ma appunto storica, attenta al formarsi, costituirsi e trasformarsi di norme storiche. Ci si riferisce soltanto ad una sua componente, presente in varia misura, talvolta dominante e talvolta nettamente subordinata nei contributi di piú alto impegno – tale per cui, quasi in ogni caso, il nuovo è raramente riuscito ad entrare nei suoi schemi. Si tratta per esempio di quella storiografia-filologia artistica ottocentesca, di cui Lionello Venturi [1936], sia pure sulla base di presupposti abbastanza diversi, diceva che lasciava da parte il «genio», preferendo ignorarlo o sfuggirlo. Il Venturi coglieva con ciò, dal suo punto di vista e con la sua terminologia, un innegabile contrasto tra innovazione artistica e sua spiegazione storiografica.

Questo fa pensare a qualcosa che si verifica spesso al livello del linguaggio comune – che si richiama in causa questa volta soprattutto come rivelatore di conflitti reali, non risolti o aggiustati in senso regressivo. Se qualcosa c'è – si pensa spesso al livello del linguaggio comune –, qualcosa di simile deve esserci già stato, che lo giustifichi e lo motivi. Sul modesto piano dei discorsi quasi automatici, delle *idées reçues*, il meccanismo scatta implacabile quando si tratta per esempio di vivisezionare un neonato per attribuire questo alla madre e questo al padre, come se si avesse a che fare con una combinatoria di elementi rilevabili, tutti e sempre, a livello macroscopico, e senza che si tenga conto dei processi che intervengono dalla combinazione, con il concepimento, dei codici genetici rispettivi – e in cui *non* sono contenuti, miniaturizzati, i genitori – fino alla complessa formazione del nuovo individuo. In sostanza il linguaggio comune fa suo senza saperlo il preformismo sei-settecentesco (la miniaturizzazione dell'individuo nell'uovo; o addirittura la presenza di tutti gli uomini, destinati ad esistere, già nel grembo di Eva), adattandolo però ad una generica idea di ereditarietà, anch'essa di origine sei-settecentesca, come l'idea di un insieme (materno) di elementi miniaturizzati e sostituibili, ciascuno, dagli elementi corrispondenti di un secondo insieme (paterno).

In queste curiose concezioni non c'è soltanto una volgarizzazione e degradazione di conoscenze assai difficili da maneggiare e una dipendenza da concezioni piú antiche e piú vicine al senso comune. Qui agisce anche, in quel portare alle ultime conseguenze un'operazione di riconoscimento, giustificata solo nelle grandi linee, la potente attrazione del «ri-conoscimento» stesso. Va da sé che lo stesso linguaggio comune cede altre volte all'idea di creazione repentina e senza precedenti, riproducendo in se stesso il dissidio già notato in sede di elaborazione originale e specialistica. Ed è anche chiaro che nell'idea di riconoscimento ci sono del resto esigenze sacrosante, dal momento che nulla di nuovo può mai essere totalmente nuovo, né può non avere interrelazioni complesse con cose già formate e prodotte, in qualsiasi territorio ci si muova: scientifico, pratico, artistico, etico, e cosí via. Ad uno dei piú autorevoli studiosi e assertori della creatività artistica, Mukařovský [1966], spetta precisamente il merito di aver concepito l'innovazione creativa in stretta interrelazione con modelli precedenti,

che essa viola o rispetto ai quali intrattiene comunque un rapporto differenziale, in funzione del quale il nuovo diviene propriamente percepibile. Ma, appunto, quelle esigenze hanno un senso, se con ciò si intende contestualizzare il nuovo, riconoscere i dati – o i modelli in quanto ridotti a dati – di cui il nuovo (neonato o opera d'arte) è *sinteticamente* la riorganizzazione. Ma rischiano invece di non averne piú, se con il riconoscimento si pretende di spiegare il nuovo in modo esauriente, in quanto semplicemente lo si riporta *analiticamente* a quei dati non nuovi con i quali il nuovo ha relazione. (E ciò senza nemmeno considerare che la «spiegazione» sarebbe in realtà nient'altro che un «rinvio di spiegazione»).

2.5. Verso una teoria della creatività.

Il discredito che dalle teorie della «creatività in generale» – si tratti di *schöpferischer Geist* o di *élan vital* – è derivato alla nozione stessa di creatività non ha certo facilitato una sua considerazione scientifica e quindi la corretta formulazione del suo problema, e forse l'ha addirittura ritardata, anche se non è escluso che esse possano aver avuto nello stesso tempo, e senza contraddizione, una qualche influenza mediata e a lungo termine. Il che resta tuttavia da dimostrare. In ogni caso, perché la posizione del problema della creatività sia possibile in forma scientifica, non piú speculativa o peggio metafisica, è necessario partire appunto dal *particolare*, non dal *generale*. Solo entro un orizzonte problematico in qualche modo delimitato ha senso parlare di creatività, nonché di cambiamento, trasformazione, movimento, divenire: affermare che la «materia» è essenzialmente «divenire», come è accaduto al materialismo dialettico, equivale ad affermare che essenzialmente «divenire» o «attività» è invece lo «spirito». E se sotto altri riguardi, non teorici ma piuttosto genericamente culturali, in quanto correlati a problemi di altro ordine, il materialismo dialettico – pur con la sua greve eredità di *Naturphilosophie* – non è senz'altro equiparabile a certe «mitologie» idealistico-vitalistiche, la cui tendenza dominante è la regressione e la degradazione, soprattutto in questo secolo, è altrettanto vero che proprio sul fronte dell'idealismo si sono prodotti processi di revisione teorica di alto interesse e con risultati ancora piú convincenti. Il che vuol dire in sostanza che l'emergere di un attendibile problema del divenire e della creatività è un fenomeno relativamente indipendente da quei dispositivi filosofici di base, materialistici o idealistici. L'apparente privilegio qui accordato al fronte idealistico non è insomma motivato in alcun modo da una preferenza complessiva verso il suo dispositivo caratteristico, di contro a quello materialistico – anzi da questo punto di vista, come si è detto, le preferenze dovrebbero andare nella direzione alternativa –, ma dal semplice fatto storico che nell'ambito dell'idealismo qualcuno ha lavorato piú attentamente, con strumenti piú esperti e piú affilati, con esiti piú maturi e piú illuminanti.

Ci si riferisce in particolare alla filosofia di Cassirer – studioso di formazione neokantiana, ma sensibile anche all'eredità hegeliana –, al quale si deve appunto la forma piú seria e piú produttiva di «filosofia idealistica», cosí definita dallo stesso autore. Può darsi che proprio qui – in omologia con quanto era già avve-

nuto, con maggiore ingenuità e rapidità teorica, sul versante del materialismo dialettico – possa essere indicato l'inizio di una qualche influenza positiva mediata dell'idealismo classico; ma è opportuno anche considerare che la positività di quell'influenza, cioè la sua correzione essenziale rispetto all'eredità hegeliana, viene per Cassirer da Kant e dal kantismo, non da Hegel e dall'hegelismo, come è accaduto invece per il materialismo dialettico.

Il grandioso lavoro di riflessione del Cassirer – che ha il suo coronamento nei tre volumi della *Filosofia delle forme simboliche* [1923-29] – ha suscitato un interesse considerevolissimo nella cultura europea e americana dagli anni '20 in poi, e tuttavia esso è stato anche giudicato piú speculativo che scientifico (per esempio da Morris sotto il profilo della semiotica, la scienza dei segni). Il rilievo è tutt'altro che immotivato. Ma l'interesse che il pensiero di Cassirer offre consiste appunto nel fatto che attraverso di esso la filosofia tende ad abbandonare la sua forma metafisica e ad accentuare il suo carattere speculativo in relazione a una quantità di problemi determinati: si delinea cosí, se non proprio una teoria in senso scientifico, almeno una tendenza rilevante della filosofia speculativa a trasformarsi in, o a correlarsi con, la teoria scientifica e la scienza stessa. Per piú versi la vastissima cultura di Cassirer appartiene al tipo di cultura hegeliano: filosofo, storico della filosofia e delle «idee», esperto nei piú svariati campi del sapere (dalla fisica alla biologia, dall'etnologia alla filologia, alla linguistica, ecc.), egli può apparire – e in qualche modo è anche – piú un grande sistematore dello sterminato materiale, che non un ricercatore in prima persona. È una circostanza che oggi può insospettire gli specialisti, non del tutto a torto. Tuttavia quel materiale viene usato non tanto ai fini della delineazione di un disegno speculativo generale, in una certa misura indipendente da quello e quasi inevitabilmente incline a sollecitarlo, quanto in vista di una possibile correlazione tra i diversi risultati scientifici, in modo che ne scaturisca possibilmente una determinazione multilaterale di taluni nodi teorici salienti, entro, naturalmente, una prospettiva metodologica tendenzialmente unitaria. La stessa *Filosofia delle forme simboliche* è tutt'altro che un «romanzo dello spirito» o semplicemente un'opera sistematica: le sue parti, scritte in momenti diversi, ma nell'arco di una riflessione continua, non sono parti in senso stretto di un sistema, ma piuttosto sono riformulazioni – neppure sempre coerenti, tali cioè da poter essere accostate le une alle altre in un tutto unitario – di un tipo di approccio che si trasforma via via e sa di trasformarsi. È inoltre indiscutibile che Cassirer abbia contribuito in modo determinante a dare solidità teorica e metodologica a vari tipi di ricerca nell'ambito delle scienze umane, in particolare a quello della storia e dell'analisi dei prodotti artistici; senza contare i contributi almeno indiretti recati alla filosofia della scienza e all'epistemologia, o quanto meno al riavvicinamento decisivo tra filosofia e scienza dopo la grave secessione hegeliana. Ora, entro questa nuova prospettiva, anche e soprattutto lo specifico problema della creatività acquista un senso diverso e comincia ad assumere fisionomia scientifica.

C'è in primo luogo l'abbandono di ogni pretesa di «filosofia della natura», sulla linea dell'originario kantismo e neokantismo. Si ha con ciò un restringimen-

to decisivo d'orizzonte: si tratta non piú di dar conto del «movimento» (*Bewegung*) in termini di *Naturphilosophie* o di *Wissenschaft der Logik*, ma di riflettere sulla sua stessa nozione, cosí come essa vive nella conoscenza – e nella coscienza – umana. È, per cosí dire, un'epistemologia trascendentale di derivazione kantiana. E inoltre l'allargamento a Hegel avviene, in Cassirer, non per giustapposizione di temi, ma al contrario sotto la spinta ragionevolissima di allargare una critica della ragione in critica della civiltà (*Kritik der Kultur*). Il problema non è piú soltanto quello di risalire alle condizioni di possibilità della conoscenza scientifica (matematica e fisica), ma di delineare l'insieme (dialettico) delle condizioni di possibilità di qualsiasi produzione culturale, tra le quali esiste peraltro interdipendenza, tale che la stessa conoscenza non può sorgere né essere intesa se non in connessione con il pensiero mitico-artistico e con la formazione di una dimensione linguistica. «Essa cerca di intendere e di dimostrare come ogni contenuto della civiltà, in quanto è piú di un semplice contenuto singolo, in quanto è fondato su di un generale principio formale, ha come presupposto un'originaria attività dello spirito» [Cassirer 1923-29, trad. it. I, p. 12]. Ciò che vi è ancora di hegeliano, o idealistico in senso negativo, è non tanto l'estrinseca terminologia (*die Tat des Geistes* 'l'attività dello spirito'), quanto piuttosto l'idea che le condizioni da individuare via via abbiano uno sviluppo dialettico, «sorgano» via via come forme dello spirito: qui è appunto avvertibile, se si vuole, una qualche componente «mitologica», una «riflessione nella forma della narrazione» e viceversa. Ma resta il fatto che il problema fondamentale è per Cassirer di «trovare» di volta in volta le forme adeguate (le condizioni, le leggi) che rendano possibili e spieghino criticamente le varie, concrete produzioni culturali. L'idea ancora metafisico-mitologica della creatività resta sullo sfondo, come un'assunzione forse inevitabile, a rigore non spiegabile; ma l'effettiva giustificazione della creatività concreta (nel pensiero, nel mito, nell'arte, nella scienza) rimanda invece a condizioni legalizzanti determinate e definite, cioè a leggi o regole. Con ciò l'«allargamento» si rivela essere di nuovo un «restringimento», una piú rigorosa delimitazione del campo problematico.

Un esempio particolarmente significativo può essere tratto proprio dal dominio dell'arte, cioè da un ambito di fenomeni dove piú facilmente si può affermare l'idea di «creatività senza regole». Anche nell'intuizione artistica, scrive Cassirer, «ogni comprensione di forme spaziali, ad esempio, è in definitiva legata a questa attività della loro produzione interna e al fatto che questa produzione obbedisce a una legge» [*ibid.*, p. 24]. Le figure nello spazio – e il tipo di tale spazialità – non sono quindi il prodotto di un'attività puramente spontanea, immediatamente produttrice di forme concrete, ma sono piuttosto il prodotto di una creatività secondo leggi o regole – diverse peraltro dalle leggi dello spazio geometrico, anche se ad esse variamente correlate. La libertà dello spirito, cosí nell'arte come nel mito, non è in alcun modo assoluta, esente da vincoli, «non coincide affatto con un arbitrio ribelle ad ogni legge» [*ibid.*, p. 23]. L'estetica e la metodologia artistica, che meglio corrisponderanno a questa concezione, non saranno affatto un'estetica e una metodologia tutte affidate idealisticamente alla creazione, all'intuizione libera da regole, alla libertà inventiva, ma saranno

al contrario un'estetica e una metodologia volte a individuare e ad applicare (e modificare) le leggi formative dell'arte. Non a caso furono cosí stretti i rapporti tra Cassirer e l'ambiente culturale-artistico dell'Istituto Warburg, in particolare con Panofsky – almeno il primo Panofsky – e il suo splendido saggio sulla prospettiva [1927], dedicato ad una particolare e variabile legge di produzione e di costruzione di rappresentazioni spaziali virtuali. Giustamente, piú che di «creazione», Cassirer preferiva parlare di «costruzione», ossia di creatività secondo regole anche empiricamente determinate.

In definitiva, proprio perché la «critica della ragione» diviene «critica della civiltà», il problema della creatività si pone non piú in generale, ma entro l'orizzonte dell'attività umana simbolica o semiotica (termine, anche questo, cassireriano), ed entro questo orizzonte si determina ulteriormente come problema delle condizioni specifiche che la creatività linguistica, mitologica, artistica, scientifica richiede ad ogni appropriato livello. Viene esclusa con ciò una linea evolutiva continua, che darebbe di nuovo risalto metafisico all'idea di «attività dello spirito», e si pone invece l'accento sul problema di risalire di volta in volta – di fronte a determinati fenomeni complessi – dallo specifico condizionato alle sue specifiche e adeguate condizioni. Certo – considerato l'impegno totalizzante di Cassirer e la sua vocazione verso una correlazione sistematica e inevitabilmente dialettica delle varie condizioni o insiemi di condizioni – quell'«attività dello spirito» conservava *anche* un senso diverso, analogo al senso che essa aveva nella filosofia idealistica classica: era precisamente l'idea generale della creatività come fondamento – puramente speculativo – della creatività particolare, in quanto sottoposta a leggi. Era anche il limite di Cassirer, ma – come si vedrà – un limite non del tutto ovvio, non facilmente eliminabile neppure dalle posizioni scientifiche piú mature. Ciò che conta è che esso tendesse a porsi nello stesso tempo come una sorta di idea-limite, di «idea regolativa» nel senso di Immanuel Kant, cioè come una nozione che non produce per se stessa conoscenza e fornisce semplicemente un quadro unitario alle conoscenze, segnandone contemporaneamente il limite.

È probabile che la filosofia di Cassirer – ma forse soprattutto la sua terminologia – sia oggi irreversibilmente datata: ma la circostanza può lasciare perplessi soprattutto i saggisti di vista corta, ossessionati dall'idea superficiale dell'attualità (sono gli stessi, assai spesso, che si fanno fustigatori delle mode culturali), non chi sia interessato a ricostruire, comprendere e padroneggiare il vero «filo rosso» della cultura moderna. Anche a prescindere dall'influenza che Cassirer può aver esercitato di fatto sullo svolgimento del pensiero moderno, è ad ogni modo innegabile e significativo che il suo lavoro intellettuale possa essere assunto come simbolo filosofico di un nuovo orientamento scientifico, incentrato in vari campi di ricerca sull'idea-cardine di creatività. Come «creatività secondo regole» o «sottoposta ad una legalità generale».

3. *Creatività e legalità.*

3.1. Il problema nella ricerca scientifica: psicologia e linguistica.

Che una certa linea speculativa – tra cui appunto, in posizione eminente, l'«idealismo» cassireriano – possa essere considerata l'equivalente filosofico e quasi il simbolo di un nuovo orientamento scientifico specialistico non è motivato soltanto dalla ragione generica che essa si è svolta di fatto in parallelo e in analogia rispetto a un insieme di ricerche settoriali orientate verso una nuova e piú consapevole posizione del problema della creatività. C'è anche una ragione piú specifica e per altro verso piú generale, che giustifica in modo piú preciso il ritrovato accordo tra scienza e filosofia: ed è l'entrata in crisi – nei settori piú avanzati della ricerca, sia scientifica sia filosofica – dell'empirismo e dell'associazionismo tradizionali. Entra appunto in crisi l'epistemologia del «fatto», tipica del positivismo ottocentesco, e l'idea che le conoscenze si formino per induzione-associazione-astrazione di dati sensibili elementari. L'epistemologia assiomatica o ipotetico-deduttiva – pur con tutti i problemi e le indubbie difficoltà che essa incontra in questo secolo – rimette in gioco il problema dell'a priori, delle condizioni dell'esperienza, del suo carattere costruttivo e creativo insieme: con ciò perde definitivamente senso l'opposizione tra scienze vere e proprie, in quanto scienze empiriche, e riflessione filosofica, puramente aprioristica e incapace di fornire conoscenze effettive. Nei settori piú avanzati della ricerca, non si pone piú la distinzione tra scienza e filosofia, come due sfere conoscitive contrapposte e antagoniste, che non possono essere vere tutte e due, o – se lo sono – lo sono perché divisa e tollerante, ma non senza compatimenti reciproci, è la stessa cultura moderna nel suo complesso. Una distinzione si pone piuttosto tra «metateoria» e «teoria», o tra «teoria» e «applicazione», cioè tra due facce del medesimo processo conoscitivo che non possono essere a rigore separate, anche se di fatto possono talvolta essere considerate partitamente da diversi specialisti.

L'epistemologia associazionista era passata nel secolo scorso come la vera epistemologia «scientifica» e «moderna» – e in qualche modo lo era anche stata, almeno sotto il profilo di una nuova, piú ampia, piú sistematica raccolta di materiali e di un loro piú spregiudicato ordinamento. Lo era stata anche in quanto opposta e correlata all'epistemologia razionalistica (e idealistica), del tutto inadatta a soddisfare le esigenze osservative e sperimentali della conoscenza. In quel rapporto essa costituiva il polo emergente, del resto sulla linea dell'empirismo classico e del nominalismo. Le sue insufficienze teoriche e applicative vengono però in luce proprio quando la ricerca scientifica comincia a porre i suoi problemi in forma piú fine e adeguata. Contemporaneamente – almeno dall'inizio del secolo, con le *Ricerche logiche (Logische Untersuchungen)* di Husserl (1900-901) – si fa avanti anche in campo filosofico l'idea che la stessa teoria dell'induzione e dell'astrazione, in quanto quadro teorico generale dell'associazionismo, non sia in grado di dar conto dei reali processi conoscitivi. Cosicché l'identico atteggiamento critico viene assunto sul versante filosofico – per esempio proprio da Cassirer nel terzo volume dell'opera citata, dedicato al problema della conoscenza – e sul versante della ricerca scientifica settoriale – per esempio con la «psicologia della forma» (*Gestaltpsychologie*).

La *Gestaltpsychologie* – una psicologia che svolge una critica serrata dell'associazionismo e studia la percezione come fenomeno produttivo sotto condizioni attive e legalizzanti, veri e propri *perceptual concepts* fondati a priori (Wertheimer, Koffka, Köhler, Katz ne sono i primi e piú importanti rappresentanti) – è un caso particolarmente noto e interessante del nuovo orientamento, sia perché essa lavora in un campo tradizionalmente legato al referenzialismo e all'associazionismo (della cui insufficienza ci si era peraltro già cominciato a rendere conto), sia perché nasce quasi contemporaneamente a quell'indirizzo metodologico generale delle scienze umane che verrà detto a partire dagli anni '30 «strutturalismo» e che presenta aspetti metodologici fortemente affini all'indirizzo gestaltista. Se lo strutturalismo, che nasce in prima istanza come metodologia linguistica e semiologica, tende a configurarsi via via piuttosto come una metodologia generale che come una disciplina determinata, parimenti la *Gestaltpsychologie* tende ad enunciare principî che «si applicano non solo alla psicologia, ma a tutte le scienze, anche fisiche» [Lagache 1962, trad. it. p. 87]. Si tratta insomma di una prospettiva che già nei suoi principali rappresentanti tende ad espandersi e a costituirsi, anche nel solo ambito psicologico, in quella piú vasta e generale disciplina che vien detta «psicologia cognitiva». (È necessario ricordare al proposito almeno l'opera classica di Wertheimer, *Productive Thinking* [1945], maturata già negli anni '20). Essa si collega con ciò – rappresentandone un momento particolarmente significativo – ad un nuovo orientamento di studi intorno alla questione, appunto, del «pensiero produttivo», del pensiero creativo, connessa con una considerazione «genetica», o evolutiva, delle capacità intellettuali e delle strutture che esse suppongono. Vale a dire una considerazione genetica non meramente «storica», volta cioè alla descrizione dell'evoluzione intellettuale, che era problema non nuovo, ma anche e soprattutto «strutturale», volta cioè allo studio delle strutture intellettuali in funzione delle quali un'evoluzione, una genesi, e quindi anche un processo creativo, è possibile. (E qui vanno citati almeno altri due classici, appartenenti ad aree culturali e metodologiche alquanto diverse: Werner [1946] e Vygočkij [1934]). In altre parole la psicologia cognitiva tende a sua volta a configurarsi come epistemologia, e a raccorciare quindi le distanze tra filosofia e scienza.

In questo senso, e nel senso specifico del problema della creatività, la psicologia cognitiva moderna ha senza dubbio il suo momento di maggiore rilevanza nell'opera monumentale di Piaget e dei suoi collaboratori: qui essa assume addirittura il nome di «epistemologia». Piaget istituzionalizza la nozione di creatività, come motore interno delle trasformazioni strutturali che, sia sotto l'aspetto ontogenetico, sia anche (forse) sotto l'aspetto filogenetico, caratterizzano il processo di appropriazione della realtà da parte dell'uomo, la sua costruttività, in relazione al costituirsi di strutture cognitive via via piú elevate, tali cioè che ciascuna di esse rappresenta un sistema piú «potente» (in senso logico) della struttura precedente. Non è escluso quindi, come è stato notato, che in Piaget sussi-

sta ancora un residuo, come dire?, «bergsoniano», ossia un'idea di creatività senza altre specificazioni, che condiziona la creatività secondo regole quale può essere studiata in modo esplicito e determinato ai vari livelli di sviluppo cognitivo. Tuttavia non bisogna trarre da questa osservazione – analogamente a quanto si è osservato nei riguardi di Cassirer e come si vedrà poi in Chomsky – conclusioni affrettate. Per ora è interessante notare questo: che Piaget si colloca, rispetto alle due epistemologie classiche, secondo le quali la conoscenza riposerebbe rispettivamente su strutture preformate del soggetto o su caratteri preesistenti dell'oggetto, in posizione intermedia, in favore di una «costruzione effettiva e continua» della conoscenza; e che tale originale posizione, che pure lo porta a riconoscere a Kant le ragioni che gli competono, tende a far emergere talvolta anche una componente quasi-antikantiana [Piaget 1970, trad. it. p. 116], tendente cioè a porre in crisi ogni sistema di condizioni precostituite e generali, in quanto queste verrebbero sempre determinate in maniera troppo «forte», rivelandosi cosí non «primitive». Sulla questione, come già si è detto, si dovrà tornare, per vedere se si tratta davvero di un residuo «bergsoniano» o in generale idealistico-vitalistico-speculativo, o piuttosto di una supposizione che deve essere in qualche modo fatta. In quest'ultimo caso non si annulla necessariamente la connessione tra «creatività» e «regolarità»: e in tal senso appunto è stata già anticipata una distinzione, che andrà precisata, tra «creatività secondo regole» e «creatività sottoposta a una legalità generale».

Ma l'associazionismo (l'induttivismo, l'empirismo, la teoria dell'astrazione) non viene meno in tutti i campi della ricerca, nello stesso tempo e con la medesima nettezza. Esso si prolunga di fatto per esempio nella riflessologia e nel comportamentismo. Ma, sia pure con un certo ritardo, una analoga crisi si manifesta anche in questi indirizzi metodologici nel secondo dopoguerra, sia in area sovietica, sia e soprattutto in area statunitense. È appunto da questa crisi, come ha notato Guilford [1959], che prendono l'avvio in questi ultimi lustri interessanti indirizzi di ricerca psicologica, incentrati sul tema della creatività. Tali ricerche sono state occasionate anche da esigenze pragmatiche – selezione e utilizzazione dei talenti piú «creativi», o supposti tali, o comunque sotto un certo profilo piú «efficienti», nell'ambito di un sistema socioeconomico fortemente competitivo – e si sono quindi indirizzate prevalentemente verso l'escogitazione di «test di creatività», che suppongono senza dubbio un qualche superamento dell'orizzonte comportamentista (e l'appropriazione di nozioni di derivazione non comportamentista, come per esempio quella dell'elaborazione inconscia dei processi immaginativi e cognitivi) e quindi nuove assunzioni o abbozzi di teorie (come per esempio la teoria del *brainstorming* di Osborn), senza che però l'accento sia caduto propriamente sugli aspetti teorici salienti della questione [cfr. Tyson 1966]. Si tratta poi, in certi casi, di test sforniti di reale valore scientifico e oggi sostanzialmente messi da parte (come per esempio nel tipo di indagine illustrato da Barron [1968]). È in ogni caso interessante, anche sotto questo profilo e a parte ogni giudizio sulle tecniche impiegate, che la psicologia abbia sentito il bisogno di occuparsi di un tema su cui da tempo gravava una sorta di «interdetto».

Non può mancare in questi pochi cenni sommari almeno un semplice riferimento ai contributi offerti dalla psicanalisi al problema della creatività. In realtà l'idea di «psicologia dinamica», elaborata da Freud e freudiani, ha piú di un punto in comune con l'idea di «psicologia genetica», anche se diversi sono i tipi d'approccio e lo stesso oggetto d'indagine. (Da parte di Vygočkij si è perfino troppo insistito, ma non del tutto a torto, sul collegamento tra il primo Piaget e la psicanalisi). Freud era solo per un verso un determinista di tipo classico, in relazione ad una delle sue tante componenti culturali, quella positivistica appunto; ma per altro verso la ricerca psicanalitica delle «motivazioni» è sorretta, piú che da un'idea deterministica, dall'idea della necessità che in generale deve collegare tra loro i vari fenomeni e piani psichici, cioè da un'idea di necessità che intende spiegare la costruzione del «Sé» (Klein), l'attività dell'Io (Hartmann, Kris) e non è affatto in contrasto con l'emergenza del nuovo. La psicanalisi è anche – come è stato detto (Laplanche e Pontalis) – una «fenomenologia» di quei processi costruttivi che attraverso motivazioni e meccanismi profondi mettono capo a piú complesse strutturazioni psichiche, come appare chiaro già in Freud non soltanto negli scritti dedicati alla creatività artistica, ma in molti concetti e questioni di portata piú generale, per esempio nel legame tra «energia d'investimento» (*Besetzungsenergie*) e «sublimazione» (*Sublimierung*). Si può dire tuttavia che il problema si è andato sempre piú esplicitando nelle ricerche postfreudiane, con la scuola kleiniana appunto o la cosiddetta «psicanalisi dell'Io».

Un esempio molto particolare, ma suggestivo e significativo, può essere tratto dalla discussione freudiana sul comico [Freud 1905], dove – riprendendo il noto esempio di Bergson in *Le rire* [1900] – Freud dice che il bambino ride, se qualcuno scivola e cade per la strada, per un senso di superiorità o per gioia maligna («Tu sei caduto e io no!»), mentre tali cause chiare e nette, che fanno comica una situazione, vanno perdute per gli adulti e vengono sostituite da un diverso senso del comico, assai meno chiaro e netto, cioè meno «primitivo», qualcosa che è e non è ciò che immediatamente esperimenta il bambino, qualcosa che ha una motivazione aggressiva remota e non è per ciò stesso riducibile completamente ad essa. Senza quella motivazione non si riuscirebbe a spiegare letteralmente il perché del riso in certe situazioni dette comiche, ma con quell'unica motivazione mancherebbero le situazioni stesse e si tornerebbe al livello primitivo del bambino: il comico, il «comico degli adulti», non sarebbe neanche nato. In realtà si è costituita una nuova dimensione – quella appunto del comico, o dell'umorismo, o alla lunga dell'arte stessa o in generale della cultura – la cui spiegazione adeguata non può essere data semplicemente in termini di riduzione a motivazioni remote. Sarebbe come dire che il riso, in quanto fenomeno fisiologico osservabile, non è altro che l'antico (in senso filogenetico) «comportamento d'attacco», ritualizzato e reso inoffensivo (se tale rapporto filogenetico è corretto ed esatto; cfr. l'opinione contraria di Hooff [1972]): comunque stiano le cose, non c'è dubbio infatti che con il riso umano si instauri una dimensione comportamentale del tutto nuova.

Ma è soprattutto nell'ambito della linguistica contemporanea (e poi, piú in generale, della semiologia o semiotica) che il problema della «creatività secondo regole» ha la sua formulazione piú esplicita e piú paradigmatica – anche perché

l'oggetto stesso di tale disciplina si presta particolarmente bene ad un approccio di questo tipo e quasi sembra essenzialmente richiederlo. La lingua infatti si presenta come un tipico dispositivo produttivo – nel senso che mediante la lingua, quale sistema finito, si possono formare messaggi sempre nuovi –, le cui condizioni di funzionamento possono essere determinate in modo preciso e sistematico. L'idea di creatività in altre parole si è legata da Saussure in poi con l'esplicitazione di strutture determinate e appropriate; e la linguistica ha potuto sviluppare idee epistemologicamente rilevanti in ordine al problema della creatività senza imbattersi – almeno fino a un certo punto – in concetti-limite (la «creatività in generale»), e senza per altro verso manifestarle necessariamente soltanto in descrizioni empiriche e approssimate, che le riecheggino alla lontana. Essa ha rappresentato e rappresenta ancora un modello di scienza «ipotetico-deduttiva» e nello stesso tempo «empirico-astratta» (nel senso di Hjelmslev e Šaumjan), cioè di «scienza formale» o «formalizzata», i cui correlati descrittivi possono pretendere di apparire come loro «interpretazioni» (in senso logico). Senza dubbio queste affermazioni sono largamente discutibili, ma resta il fatto che quella prospettiva ha anche buone ragioni in suo favore e che la linguistica ha comunque occupato e continua ad occupare una posizione intermedia previlegiata tra intuizione e teoria generale, tra descrizione empirica e costruzione di modelli formali. A questa circostanza si deve tra l'altro il suo straordinario successo metodologico, la sua estensione almeno potenziale alle scienze umane in generale (Jakobson, Lévi-Strauss, Prieto), compresa la psicanalisi (Lacan), per le quali ha costituito e ancora in parte costituisce un modello metodologico importante, in cui la regolarità si connette strettamente con la variabilità e produttività dei fenomeni considerati, vale a dire con la creatività che è alla loro base.

Senza dubbio si dànno varie accezioni della parola 'creatività' in linguistica e in semiotica. Ma l'accezione fondamentale, teoricamente piú rilevante, va ricercata proprio nella nozione di «formatività», che con Saussure e Hjelmslev elimina radicalmente l'antico referenzialismo, legato alla gnoseologia del «riconoscimento». La formatività saussuriana (ciò che Saussure chiama «arbitrarietà», ma in senso nuovo rispetto all'arbitrarietà del rapporto significante-significato [cfr. Godel 1957; De Mauro 1966]) riguarda infatti non piú soltanto quel rapporto, ma la stessa strutturazione del piano del significato (o del «contenuto», nella terminologia hjelmsleviana), oltre che ovviamente quello del significante, cioè l'analisi e la discretizzazione arbitraria dell'esperienza, nonché del *continuum* fonico. La vigorosa polemica di Saussure contro l'idea di lingua come nomenclatura si inscrive appunto in quest'ordine di considerazioni rivoluzionarie, le uniche che comincino a dar conto del reale funzionamento del linguaggio, instaurando nello stesso tempo un nuovo approccio scientifico al problema della creatività. Poiché – si badi – non si tratta semplicemente del nascere di una nuova «sensibilità» all'idea di formatività o creatività, ma di una prospettiva scientifica che è esplicativamente piú adeguata nei riguardi dei reali fenomeni linguistici. Basti dire che non si riuscirebbe altrimenti a spiegare neppure il fatto semplicissimo della molteplicità delle cosiddette «lingue naturali», né quello correlativo della possibilità di traduzione da una lingua in altra.

La scoperta ha avuto ripercussioni enormi sul terreno epistemologico e gnoseologico: è ovvio infatti che l'idea saussuriana di arbitrarietà o formatività non tocca soltanto lo statuto del linguaggio e delle nostre rappresentazioni interne, ma anche il rapporto delle rappresentazioni con le cose stesse. Un ritorno al referenzialismo e al realismo tradizionale è ormai del tutto impensabile: e lo stesso Prieto, che pure ha giustamente notato come la linguistica e la semiologia saussuriana e postsaussuriana abbiano avuto la marcata, troppo marcata tendenza a considerare la sfera del «senso» soltanto sotto il profilo del «significato», vale a dire sotto il profilo della struttura linguistica, *dimenticando* il «referente», non è per questo tornato al referente tradizionale, alla cosa stessa, ma ha piuttosto insistito sul fatto che del senso deve essere presa in considerazione anche l'elaborazione e l'organizzazione non-linguistica o extralinguistica [Prieto 1975]. Si tratta del resto di un'indicazione importante (volta alla considerazione dei rapporti tra linguistico e extralinguistico, tra forma e sostanza, tra «ciò che si dice» e il «ciò di cui si dice»), che ha già avuto a suo tempo una formulazione assai fine e completa da parte di Hjelmslev [1954]. Con ciò, sia detto appena di sfuggita, la linguistica richiede essenzialmente di aprirsi a, e di integrarsi con, le altre scienze umane: psicologia cognitiva, psicologia della percezione, antropologia culturale, ecc.

3.2. Il gioco e le regole.

Che il linguaggio esibisca in modo particolarmente adeguato la nozione moderna di creatività, lo si può vedere ancora meglio attraverso l'analogia tra linguaggio e gioco. Di fatto l'attività linguistica e le condizioni che essa presuppone sono state paragonate spesso all'attività e alle condizioni del gioco: Saussure [1906-11, trad. it. pp. 33-34, 107-8, 133-34] ricorre con frequenza a questo paragone, in particolare rifacendosi al gioco degli scacchi (agli scacchi si rifanno in sensi diversi anche altri logici e linguisti, Carnap e Hjelmslev per esempio); Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* [1941-49, §§ 83-88] parla sistematicamente di «giochi linguistici» quali modellini del comportamento linguistico, utili per accedere al problema del linguaggio in generale. Il perché dell'analogia dovrebbe essere ormai chiaro: sia il linguaggio, sia il gioco debbono ubbidire a certe regole, senza di cui non esisterebbe né linguaggio né gioco, e tuttavia si manifestano in linea di principio come tipiche attività creative. «In linea di principio» significa questo: che è necessario tener conto di certe distinzioni che rafforzano comunque l'analogia gioco-linguaggio e la nozione stessa di creatività-regolarità.

Il gioco privo di regole, al pari del linguaggio, sarebbe non tanto uno strano gioco, ma non sarebbe affatto un gioco. Non sarebbe possibile come gioco. Wittgenstein, è vero, suppone anche a un certo punto che si possa pensare a un gioco che si giochi inventando via via le regole da applicare (secondo la massima «make up the rules as we go along» [*ibid.*, § 83]), ma non giunge affatto alla conclusione che si possa eliminare in ogni senso ogni regola. Inoltre la stessa invenzione di una regola – se è appunto regola e non un atto casuale, privo di incidenza sul

gioco – non è sottratta a sua volta ad una qualche regolarità: essa suppone almeno una regola precedente con la quale sia compatibile e con la quale deve in qualche modo integrarsi. Se un giocatore – quando tocca a lui la mossa o l'azione – potesse decidere d'inventare indipendentemente da ogni regola precedente proprio la regola che gli attribuisce la vittoria, il gioco non potrebbe neppure cominciare e vincerebbe – prima di ogni gioco – colui che semplicemente avesse inventato la regola a lui favorevole: o meglio vincerebbe chi per primo dicesse «ho vinto». Che sarebbe a suo modo una regola, ma di un gioco diverso: il gioco della rapidità e della sopraffazione – come accade nel gioco o quasi-gioco infantile del «Pizzico a te, fortuna a me!» (Se due bambini dicono per caso e contemporaneamente la stessa parola o frase, si dà un pizzico al compagno pronunziando tale formula, e vince appunto chi lo fa per primo. È da notare che l'uso ammette l'aggiunta, da parte del giocatore improvvisato, di una delle due formule alternative «Senza ripasso!» / «Con ripasso!» e che in realtà viene sempre pronunziata la prima, a dimostrazione e rafforzamento del fatto che l'intera formula manifesta ludico-magico-competitiva è equivalente alla formula latente «ho vinto io!») Insomma, l'ipotesi di un gioco, le cui regole vengano inventate di volta in volta, non equivale all'ipotesi di un gioco in ogni senso senza regole: essa in realtà avvia soltanto alla conclusione teoricamente saliente che in linea di principio un gioco qualsiasi, cosí come l'applicazione di una parola qualsiasi, «non è limitata dovunque da regole» [*ibid.*, § 84].

L'osservazione è importante. Essa già si trova – come si vedrà in seguito – in Kant, cioè in colui che può essere considerato il vero e proprio fondatore delle nozioni moderne di «creatività» - «costruttività». Vale a dire: ogni applicazione – ludica o verbale – suppone sempre una qualche regola, ma non necessariamente, e in linea generale mai, è interamente spiegata da quella regola. La regola è in altre parole la condizione necessaria di ogni particolare atto linguistico o ludico, ma non anche la sua condizione sufficiente. È appunto una regola, qualcosa di generale, che a rigore non contiene in sé analiticamente il particolare. Indica un certo ambito di applicazioni possibili e certe modalità di applicazione, ma non anche, sempre o in quanto regola in generale, quale applicazione determinata e quale particolare modalità. La verità di questa affermazione risulta a colpo d'occhio se si guarda per esempio al linguaggio verbale (le cui regole non impongono mai ciò che si deve dire in una situazione data) e ad un gran numero di giochi, i piú interessanti in quanto giochi: dagli scacchi al gioco del calcio. Ma, in linea di principio, è vero anche per quei linguaggi e quei giochi cui l'affermazione non sembra immediatamente applicabile.

Alcuni giochi infatti possono essere detti «automatici», nel senso che ogni singolo atto ludico è completamente determinato dalle regole del gioco e dagli atti ludici precedenti: è il caso di quei «solitari» che non ammettono alternative e scelte da parte del giocatore. Ebbene, anche in questi casi lo stesso automatismo suppone un'attività formatrice e produttrice di regole come condizione della sua stessa possibilità: qualcosa di simile, se si vuole, alla creatività generale di Piaget e alla *Tat des Geistes* di Cassirer. I solitari, per cosí dire, non esistono in natura: il «vero» gioco, il gioco creativo che è condizione indispensabile di quel-

lo automatico, viene ancora giocato alle spalle del giocatore-automa, e ad esso va fatto anche risalire probabilmente il piacere che dal gioco automatico trae il giocatore-automa, all'apparenza semplice «notaio» e in realtà anche «legislatore». Certo, vero e proprio legislatore – o semplice giocatore creativo – non è, non desidera esserlo, nel momento in cui si accinge a giocare un solitario, ma egli non trarrebbe neppure piacere da un'attività completamente automatica: egli vive la creatività del gioco di riflesso, nella forma spostata (rassicurante, acquietante, con una indubbia sfumatura di fatalismo) dell'automatismo. Un *automatismo scelto*, insomma, e che lascia trapelare in qualche modo tale scelta remota.

Anche sotto questo profilo non vi è dunque differenza tra linguaggio e gioco. (La differenza è soltanto psicologica, sul versante di chi la pone, in quanto avverte talvolta una facilitazione, variamente motivata, a paradigmare l'aspetto creativo del linguaggio e l'aspetto automatico del gioco, pur essendo entrambi gli aspetti compresenti e nel gioco e nel linguaggio). Anche certi linguaggi infatti possono essere nello stesso senso considerati automatici o piú automatici rispetto al linguaggio verbale: è infatti possibile stabilire un insieme finito di messaggi correlati biunivocamente a significati codificati in una tavola di corrispondenze (come appunto in certi esempi wittgensteiniani), tali da essere interpretabili solo in situazioni standardizzate e da provocare risposte parimenti standardizzate. È il caso dei codici stradali, alberghieri, aziendali, di apparecchi di segnalazione (tipo semafori), ecc.; ed è anche il caso, solo apparentemente piú complicato, del codice Morse per quanto riguarda la corrispondenza tra gruppi di punti e linee da una parte e lettere o gruppi di lettere dall'altra. Ma tutti questi codici finiti esistono sulla base di una convenzione esplicita (specificata in una tavola di corrispondenze), possibile a sua volta in quanto esiste un linguaggio verbale non finito, cioè non descrivibile adeguatamente sulla base di una tavola di corrispondenze (come pretendeva di fare il referenzialismo). Anche in questi casi il «vero» linguaggio creativo – come condizione dei linguaggi automatici – è parlato alle spalle del linguaggio automatico, completamente definito dalle sue regole esplicite. Questa è la differenza essenziale tra i linguaggi finiti convenzionali, escogitati dagli uomini, e i cosiddetti «linguaggi» finiti animali, i codici zoosemiotici: solo in apparenza il loro funzionamento è del tutto identico, ma in realtà questi ultimi costituiscono l'unico modo di «comunicare» degli animali, mentre i primi sono a certe condizioni modi piú utili di comunicare, modi alternativi, possibili in funzione di una scelta, e in linea generale piú utili proprio perché opposti a, e dipendenti da un linguaggio creativo condizionante. La loro maggiore utilità, rispetto al linguaggio verbale e rispetto a convenzioni diverse e meno economiche, non sarebbe neppure percepita senza una fondante possibilità di scelta. In questo senso, come già si è accennato, linguaggio e gioco non sono mai, in linea di principio, soltanto regolarità, necessità, automatismo.

D'altra parte – ed è questo che piú interessa in questa sede – gioco e linguaggio non sono neppure mai libertà assoluta, *gesetzlose Willkür*. Qualcosa del genere – se non nel pensiero metafisico – non esiste affatto, neppure in una qualche attività preludica. Esiste solo come illusione, o forse per certi versi come «illu-

sione necessaria» – per riprendere qui l'efficace espressione di Kant nei riguardi delle istanze sottostanti al pensiero metafisico. La sua impossibilità e insieme il suo senso, la sua funzione parziale, i suoi limiti, la sua patologia e la sua fisiologia possono essere spiegati adeguatamente – nel gioco, nel comportamento quotidiano, nella prassi ideologica e metafisica – anche sotto un profilo tecnico psicanalitico. E proprio uno psicanalista, Fornari, ha ripreso questi temi del linguaggio e del gioco in relazione al problema dell'interpretazione analitica.

Fornari ha in mente soprattutto il problema della «scientificità/artisticità» dell'interpretazione analitica, ma avverte chiaramente che si tratta di questione piú ampia, che non riguarda semplicemente lo statuto della psicanalisi, ma investe il problema del linguaggio e dei comportamenti sociali in generale. E si rifà anche lui al classico esempio degli scacchi: che significa che un giocatore si comporta creativamente ed è capace di mosse «eccellenti»? come si deve giudicare questa «eccellenza», su basi puramente estetiche o in rapporto a certe regole? La risposta è evidente. Ma «se... l'esempio del gioco degli scacchi è valido anche per la creatività, dobbiamo ritenere che anche la creatività, come l'eventuale incertezza che le inerisce, non può essere svincolata del tutto da un codice prescrittivo precostituito. Si deve anzi alla prescrittività di un codice di regole precostituite la possibilità di valutare il grado effettivo di creatività» [1976, p. 14]. E aggiunge: «Ciò significa che se si abolisce un codice di regole e si afferma che tutte le mosse vanno bene e saranno magari gli spettatori a giudicare qual è la mossa piú bella, a seconda del loro gusto, all'onnipotenza dei giocatori di scacchi si aggiunge l'onnipotenza degli spettatori». (E quindi all'onnipotenza del parlante e dell'analizzando si aggiungerebbe anche l'onnipotenza dell'ascoltatore e dell'analista, cioè degli interpreti). «È facile prevedere che in tal modo il gioco degli scacchi non potrà piú essere giocato». (Né si potrà parlare né fornire interpretazioni analitiche). «Né è da attendersi, in una condizione del genere, che nasca un nuovo gioco degli scacchi magari piú bello e creativo del solito gioco degli scacchi finora conosciuto» [*ibid.*]. Ci si trova insomma di fronte a un caso di «onnipotenza» regressiva, illusoria, anche se necessariamente o giustificatamente illusoria: il trionfo, la fissazione del narcisismo e quindi il contrario della creatività. Qualcosa che è possibile solo interiormente e parzialmente, che per affermarsi in età adulta come onnipotenza narcisistica suppone – non sapute o negate – regole e realtà limitanti. È bensí possibile infatti che qualcuno si comporti come se fosse onnipotente (non solo uno psicotico di tipo megalomanico, ma anche un artista e perfino una cultura, anche non patologici), ma quell'onnipotenza e la sua stessa percezione sono possibili in quanto riposano su una non-onnipotenza e su una percezione – inconscia, temuta e negata – di non-onnipotenza.

3.3. «Rule-governed creativity».

Nell'ambito degli studi linguistici degli ultimi vent'anni Chomsky ha piú di ogni altro insistito sull'idea di «creatività in particolare» o «secondo regole» (*rule-governed creativity*). Ciò non esclude che permanga ancora in lui una qualche tensione tra «creatività in particolare» e «creatività in generale», come si vedrà; né che siano suscettibili di discussione non marginale i risultati tecnici della linguistica chomskiana e che in particolare, come è stato notato, la stessa nozione di «creatività secondo regole» abbia accezioni diverse e non facilmente integrabili. Si lascia agli specialisti la valutazione di questi aspetti: qui interessano piuttosto i presupposti della teoria, la sua epistemologia, che in tal senso eccede evidentemente i limiti della stretta formulazione chomskiana e investe, si può dire, l'intera linguistica moderna, almeno in molte delle sue diverse specificazioni, da Saussure fino ai cosiddetti postchomskiani o «semanticisti» (Ross, Lakoff, Fillmore, ecc.), cosí chiamati perché si oppongono alla decisione di Chomsky di occuparsi esclusivamente delle condizioni e delle regole di creatività di tipo sintattico e sostengono invece che l'impresa non può essere neppure avviata senza affrontare in primo luogo il problema del significato e degli universali semantici.

Un testo di Chomsky particolarmente esplicito e quasi programmatico, in quanto volto alla ricostruzione di una tradizione storico-teorica, sulla cui linea intende collocarsi appunto la sua filosofia del linguaggio, è *Cartesian Linguistics*: «Il linguaggio fornisce mezzi finiti, ma possibilità infinite di espressione, vincolate soltanto dalle regole di formazione dei concetti e delle frasi, che in parte sono particolari e idiosincratiche e in parte sono universali, cioè sono una comune dote umana» [1966, trad. it. p. 69]. Si tratta dunque in ogni caso di «creatività in particolare», di creatività in quanto esaminata entro l'orizzonte dei fenomeni linguistici, che può essere riportata senza dubbio ai fenomeni studiati dalla psicologia generale, non però in quanto attività in generale, non in quanto semplice *Tätigkeit* di uno *schöpferischer Geist*, ma in quanto piú precisamente *rule-governed creativity* [Chomsky 1964].

Ciò che egli chiama «linguistica cartesiana» è per la verità qualcosa che con Descartes ha a che fare solo a livello generalissimo e che va ben al di là del pensiero di Descartes e dei cartesiani in senso stretto (oltre Descartes e i grammatici-logici di Port-Royal, si spinge cioè fino a Herder, a Humboldt, alla filosofia romantica del linguaggio in genere). In prima istanza «linguistica cartesiana» è un'etichetta che sta ad indicare che in Descartes è dato di ritrovare i primi chiari sintomi di una concezione della creatività come *rule-governed creativity*, anche se tecnicamente non ancora specificata.

Si tratta insomma del Descartes «chomskiano» che scrive nel *Discours de la méthode*: «Si può ben immaginare una macchina che profferisca delle parole, e anzi ne profferisca alcune riguardanti azioni corporali che producano qualche alterazione nei suoi organi, come domandare qualcosa, se toccata in una parte, o gridare che le si fa male se toccata in altra parte, e simili cose; ma non già che essa disponga le parole diversamente per rispondere a tono a tutto quello che uno può dirle, come, invece, saprebbe fare anche l'uomo piú idiota.

«Ora basta [questo] per comprendere anche la differenza che c'è fra gli uomini e le bestie. Poiché è cosa ben certa che non ci sono uomini cosí idioti e stupidi, o addirittura insensati, i quali non sappiano combinare insieme diverse parole e comporre un discorso per farsi intendere; e che, al contrario, non c'è altro

animale, per quanto perfetto e felicemente nato, che faccia similmente» [1637, trad. it. p. 169]. (Si nota d'inciso che l'esempio di Descartes non è piú completamente valido oggi da un punto di vista strettamente tecnico, cioè in riferimento alla semplice capacità di *arranger* le parole di un dato repertorio da parte di una macchina; e che esso è tuttavia ancora sostanzialmente vero sotto il profilo dell'*arranger* in relazione a *tout ce qui se dira*, cioè sotto il profilo dell'«onnipotenza» del linguaggio).

Ma in seconda istanza la dizione 'linguistica cartesiana' indica appunto l'instaurarsi – a partire da Descartes, assunto come un simbolo storico-teorico – di un lungo filone di «filosofia del linguaggio», non propriamente cartesiano, attento al problema della creatività e delle regole cui essa rinvia: filosofia messa spesso in dubbio dal materialismo del secolo XVIII e addirittura accantonata dagli studi linguistici del XIX secolo, interessati piú ai problemi diacronici del linguaggio (alla sua *rule-changing creativity*) che a quelli sincronici e teorici. Tuttavia l'aver scelto proprio Descartes come simbolo ha un senso anche piú specifico, in funzione di quell'innatismo e apriorismo cartesiano, le cui istanze vengono da Chomsky opposte all'empirismo e al comportamentismo moderno: in realtà, come già si diceva, il problema della creatività non può neanche nascere se si resta semplicemente aderenti ai dati osservabili e si tenta di spiegare il comportamento umano, specialmente quello linguistico, in termini di «stimolo-risposta».

La tentazione di affrontare problemi di psicologia umana con metodi messi a punto per fenomeni piú semplici (ammesso, come pare, che essi siano effettivamente piú semplici da un punto di vista esplicativo; ma, se non lo sono, si tratterà comunque di fenomeni diversi, cui entro certi limiti sono applicabili certe ipotesi, inadeguate per altri campi di ricerca) è stata per la verità frequente e anche motivata, non senza buone ragioni, dall'esigenza di non accettare insieme alla teoria piú complessa anche i suoi storici correlati spiritualistici o metafisici. Questo spiega tra l'altro perché la tendenza «riduzionista» possa svolgere in alcuni casi una funzione «progressista» e in altri la funzione opposta. Quando La Mettrie affermava nel Settecento che l'uomo «sta alla scimmia e agli animali piú intelligenti come la pendola planetaria di Huyghens sta ad un orologio di Giuliano Leroy» [1748, trad. it. p. 74] e sosteneva che ad una scimmia si dovrebbe poter insegnare a parlare in linea di principio, era senza dubbio mosso da un sano impulso scientifico-materialistico, cui ripugnava il dualismo cartesiano di «sostanza estesa» (la materia) e «sostanza pensante» (il pensiero), nonché i loro correlati culturali. In questo senso quella posizione era «progressista». Ma che il rifiuto di assunti metafisici e dei relativi correlati religiosi e spiritualistici si identifichi erroneamente con una metodologia riduzionista può avere tutt'altro senso in condizioni mutate, allorché non è piú in gioco la distinzione cartesiana delle due sostanze. In questo senso può essere «reazionaria» una posizione analoga nel XX secolo, per esempio quando il comportamentismo esaurisce il suo compito storico produttivo e, prolungandosi, rifiuta semplicemente di vedere i problemi.

Oggi per la verità il problema del linguaggio dei Primati non-umani si pone in termini piú complessi e produttivi. Ma, sebbene siano state elaborate e adottate metodologie ben piú sofisticate, non è escluso che sia ancora il vecchio comportamentismo a far loro sostenere che le scimmie «parlano» effettivamente. Gli esperimenti, peraltro di grande interesse, dei Gardner e poi di Premack [1971] hanno sicuramente messo in luce capacità e comportamenti raffinati, e finora insospettati, da parte delle scimmie lamettriane, quasi al limite del linguaggio, ma non hanno ancora dimostrato che si tratti di linguaggio in senso proprio, ossia di fenomeni che non possano essere spiegati in base a ipotesi piú semplici, di tipo – per cosí dire – comportamentistico. La convinzione di Premack [1970] che Sarah – lo scimpanzé da lui addestrato a «parlare» mediante speciali gettoni di plastica colorata e di varia forma – possegga ad esempio una capacità metalinguistica si fonda – sembra – interamente sul fatto che un certo gettone correttamente maneggiato e combinato da Sarah con altri gettoni in sequenze proposizionali corrisponde al segno «nome di». Ma la corrispondenza è stata stabilita dal ricercatore-interprete, non dalla stessa Sarah, il cui comportamento sembra che possa essere spiegato con una teoria molto piú debole, tale da prevedere soltanto una notevole funzione associativa per contiguità, con forti capacità selettive e di memorizzazione, e non anche una vera e propria funzione metalinguistica, la cui insorgenza è molto probabilmente inseparabile dalla cosiddetta onnipotenza del linguaggio, che Sarah di fatto non possiede. Lo schema «stimolo-risposta», sotto il principio comportamentale «prova-errore», può essere forse sufficiente.

Si potrebbe giustamente obiettare che Premack rappresenta un orientamento addirittura opposto a quello comportamentista, nel senso che fa ricorso a teorie piú complesse, non a teorie piú semplici. Tuttavia la tendenza ad eliminare le discontinuità scientificamente «fastidiose» e a determinare in modo puramente quantitativo le differenze tra Primati umani e Primati non-umani – sulla base di comportamenti isolati e non della loro complessiva interpretazione – presenta notevoli analogie con idee salienti dei comportamentisti. Non a caso, e probabilmente con ragione, Chomsky rifiuta nettamente l'estensione della nozione di linguaggio oltre i limiti del linguaggio umano [cfr. Lenneberg 1967]. (Ma va da sé che la questione non può essere considerata risolta in ogni senso, come è apparso sul fronte dei postchomskiani, inclini a riprendere, ma sotto un nuovo profilo semantico, le questioni della zoosemiotica [cfr. Chafe 1970]. È probabile che si possa trovare da un certo punto di vista un piano esplicativo comune per linguaggio e zoosemiosi – il che rimetterebbe in questione la presunta maggiore facilità o semplicità delle spiegazioni richieste alla psicologia animale, che si sottrarrebbe anch'essa quindi alle riduzioni del comportamentismo –, ma esso non eliminerebbe affatto, automaticamente e nello stesso tempo, le differenze profonde di tipo sintattico e soprattutto metalinguistico: rimarrebbe in ogni caso in piedi il problema cruciale della struttura formale della lingua, della sua onnipotenza, cioè della sua specifica produttività e creatività).

Il «cartesianismo» di Chomsky ha in ogni modo connotati precisi, non «reazionari». Se – come si è ricordato all'inizio – la posizione comportamentista «non è discutibile», essendo nient'altro che «l'espressione di una mancanza di interesse per la teoria e la spiegazione» [Chomsky 1965, trad. it. p. 227], d'altra

parte una linguistica mentalistica, antagonista dell'«antimentalismo» dei comportamentisti, «è semplicemente una linguistica teorica che usa l'esecuzione come un dato... per determinare la competenza intesa come oggetto principale della sua ricerca» [*ibid.*]. E «il mentalista, considerato in questo senso tradizionale, non ha bisogno di fare nessuna ipotesi relativa al possibile fondamento fisiologico della realtà mentale che studia. In particolare, non è necessario che egli neghi l'esistenza di tale fondamento» [*ibid.*].

Da questo punto di vista si potrebbe dire in generale che ogni teoria veramente esplicativa è necessariamente «mentalistica», senza implicare con ciò una qualche metafisica dualistica piú o meno cartesiana, ma soltanto nel senso che essa non può essere ricavata induttivamente dai dati osservabili (come è chiaro alla linea epistemologica e scientifica piú avanzata di questo nostro secolo, già ricordata in precedenza) e che piuttosto viene costruita a priori in riferimento ai dati disponibili, al fine di fornirne una spiegazione adeguata, costituendosi cosí in una dimensione e organizzazione teorica per definizione non osservabile. Ma che la teoria sarà sempre «mentalistica», cioè a priori e costruttiva, vuol dire nello stesso tempo che essa dovrà essere anche empirica, cioè esplicativamente adeguata ai dati rispetto ai quali è appunto teoria. Come diceva Popper, in polemica con il primo positivismo logico, una teoria non può essere a rigore «verificata» (l'espressione per la verità non ha neanche un senso preciso), ma può essere solo «falsificata»: ed è appunto sulla base di una falsificazione che si tenta di costruire una teoria migliore, piú adeguata [Popper 1959]. Anche lo schema «stimolo-risposta» è del resto a suo modo teorico e non osservabile: solo che non è sempre adeguato ed è stato adottato per di piú nella convinzione paradossale che esso fosse qualcosa di piú (o di meno) di uno schema teorico: qualcosa che farebbe parte integrante del comportamento osservabile e sarebbe quindi oggettivo in senso stretto, cosí da generare l'illusione che le scienze comportamentistiche sarebbero con ciò finalmente passate dalla «speculazione» alla «scienza vera e propria» e sarebbero in grado di dare di qualsiasi fenomeno biopsicologico, per quanto complicato, una spiegazione soddisfacente. E se nella realtà le cose non erano poi cosí semplici, si poteva sempre supporre da parte dei comportamentisti che il quadro d'insieme fosse stato ben delineato e che si trattava, di fronte ad ogni difficoltà particolare, di tener conto di ogni ulteriore complicazione di fatto. L'ipotesi di fondo era insomma che si potesse considerare – sulla base di un unico principio – ogni altro fenomeno, anche i fenomeni linguistici e in generale i fenomeni che comportano creatività, secondo una ininterrotta linea di continuità [Chomsky 1968], in palese contrasto con i risultati piú accreditati dell'evoluzionismo e della genetica moderna, il cui concetto fondamentale è proprio quello di «mutazione», cioè di trasformazione per passaggi discreti. Ogni specie – come sostengono Chomsky e Lenneberg – ha in realtà il suo patrimonio genetico innato, e del patrimonio umano bisognerà ricercare appunto i principî organizzativi specifici.

L'epistemologia chomskiana non è dunque soltanto «deduttivistica» o «assiomatica»: è anzi legata – contro lo stesso Popper – ad una precisa rivalutazione dell'innatismo e dell'apriorismo, nel senso non metafisico e non dogmatico chiarito. In particolare il linguaggio umano suppone un dispositivo, innato rispetto alla specie, che – solo – consente di rendersi conto del funzionamento, dell'apprendimento (straordinariamente rapido) e dell'uso creativo del linguaggio da parte dell'uomo. Si tratta della distinzione ormai famosa, fortunata e avversata, diffusa in una quantità di ricerche anche non linguistiche, tra «struttura superficiale» e «struttura profonda» del linguaggio, quest'ultima non osservabile e almeno in parte comune a tutti gli uomini, cioè universale e specificabile nelle varie lingue effettivamente esistenti. Tale teoria, per discutibile che sia, non sembra che possa essere messa in dubbio ad un livello, forse non linguistico, di opportuna generalità. Del resto, come si diceva, essa è patrimonio piú o meno esplicito di tutta la piú rilevante linguistica moderna: già in Saussure, e poi in Hjelmslev, la *langue* o lo «schema» della lingua non sono affatto il risultato di una mera descrizione induttiva, ma rappresentano al contrario un sistema formale non osservabile, come condizione delle tante – creative – realizzazioni linguistiche. Lo riconosce lo stesso Chomsky [1963], pur notando che l'approccio generativo si distingue in due modi da quello saussuriano: perché non dice nulla sul lato semantico della lingua e perché concepisce la lingua non in forma di tassonomia, ma come un dispositivo generativo basato su regole ricorsive. Si può dire forse che Saussure, secondo il parere di Chomsky, si sarebbe arrestato a livelli ancora troppo superficiali, ancora troppo vicini all'effettiva specificazione in lingua storico-naturale del dispositivo innato, della «competenza» universale. Questo modo di vedere la questione sembra particolarmente interessante proprio ai fini del problema della creatività, in quanto cioè spinge la ricerca linguistica alla determinazione delle condizioni universali e profonde della creatività linguistica. Tanto profonde, come si accennava, da indurre a domandarsi se si tratti ancora di condizioni propriamente linguistiche.

Queste osservazioni ne suscitano immediatamente un'altra: il riferimento a Descartes, per tanti versi accettabile, non mette forse sufficientemente in luce che tipo di apriorismo e di innatismo vada ricercato. Sarebbe stato piú illuminante, come si vedrà meglio in seguito, riferirsi a Kant, che avrebbe tra l'altro permesso di spiegare – proprio in ordine alla creatività – una serie di questioni che il cartesianesimo lascia invece insolute. Ma è possibile che la scelta di Chomsky sia stata soltanto casuale e che addirittura il vero simbolo storico-teorico da lui indicato sia un Kant implicito nelle vesti di Descartes: lo stesso Chomsky quasi si scusa infatti in *Cartesian Linguistics* [1966] di non prendere in adeguata considerazione il pensiero kantiano e ripara in parte alla manchevolezza nel successivo *Language and Mind* [1968]. Qui Kant – sia pure indirettamente – viene presentato come il filosofo che meglio può rappresentare le basi teoriche dell'impresa chomskiana. Vi si precisa infatti, attraverso una citazione di Lorenz, che l'esperienza, il comportamento umano, e quindi anche il linguaggio dipendono – contrariamente a quanto pensava Hume e in conformità esplicita con Kant – da forme a priori del pensiero umano, di cui sarebbe possibile una «scienza pura», qualcosa di molto vicino dunque alla kantiana «filosofia trascendentale».

Connessa alla ripresa kantiana (indiretta, ma contestualmente assai signifi-

cativa) è anche la ripresa (diretta e significativa nello stesso senso) di un importante concetto di Peirce, quello di «abduzione». Con esso si indica un procedimento che si differenzia nettamente sia dalla «deduzione» – possibile solo in sede di scienza formalizzata in quanto formalizzata – sia soprattutto dall'«induzione», mediante la quale non si riuscirebbe per esempio a spiegarsi come il bambino possa cosí rapidamente entrare in possesso di reali capacità linguistiche attive e passive. Come è possibile distinguere – si domanda Chomsky – tratti pertinenti e tratti non-pertinenti, e fare quindi un uso creativo dei mezzi linguistici appresi, dal momento che il bambino è esposto ad un flusso enorme e disordinatissimo di esempi linguistici, ad una quantità incalcolabile di varianti, che egli non può percepire come varianti se non possiede in qualche modo il «senso», una qualche «percezione» dell'invariante sottostante? L'ipotesi dell'«abduzione» si impone come la piú adeguata: consiste nel selezionare – in base a certe condizioni o disposizioni innate – ciò che è pertinente e ciò che non lo è, nel riportare le varianti sotto l'invariante che compete loro, nel distinguere regolarità e casualità, ciò che è essenziale da ciò che è variazione di realizzazione. Con un'operazione di questo tipo si comincia a intendere come sia possibile eliminare rapidamente le casualità e gli errori e come altrettanto rapidamente sia possibile specificare e rendere operanti le regole «profonde» del linguaggio.

Il problema che si pone a questo punto è il seguente: si tratta di condizioni innate già linguistiche o di condizioni di diverso tipo, vale a dire di condizioni definite «di diverso tipo» almeno in relazione allo stato attuale delle conoscenze, cioè al modo di definire «ciò che è linguistico»?

3.4. «Rule-changing creativity».

L'alternativa testé enunciata è in definitiva equivalente all'alternativa tra *rule-governed creativity* e *rule-changing creativity*. Se le condizioni a priori cui rinvia il linguaggio nella sua creatività sono già condizioni o regole linguistiche – anche se determinate a livello molto profondo e soltanto universale –, l'uso del linguaggio – a meno di specificazioni particolari che sono sempre presenti nelle varie lingue esistenti – sarà creativo soltanto in senso ricorsivo: sarà cioè possibile rappresentare una qualsiasi innovazione secondo uno schema che rispetta interamente quelle regole universali. D'altra parte non solo si è ben lontani dall'aver dimostrato in modo esplicito ed esauriente l'esistenza di tali regole linguistiche universali, se non forse nei limiti assai angusti della regola che trasforma una «frase» in un «sintagma nominale» piú un «sintagma verbale» ($F \rightarrow SN + SV$); ma sembra addirittura che qualsiasi regola, in quanto linguistica, possa essere sempre considerata come una specificazione di regole piú profonde, nel senso che può essere cambiata e sostituita da regole diverse, e che – se non può essere cambiata – debba piuttosto essere considerata una regola o condizione non linguistica. La regola testé citata che cosa esprime in sostanza se non l'idea stessa, generalissima, che il linguaggio può essere analizzato secondo le categorie intellettuali kantiane della «relazione» («*substantia* e *accidens*», «causa ed effetto», «azione reciproca»)? Di propriamente linguistico nella nozione di «frase» non c'è che la capacità innata di associare suoni (o altri veicoli materiali) a sensi, e ogni sua ulteriore specificazione linguistica non sembra necessariamente godere del requisito dell'universalità, che deve essere invece riconosciuto alle sue condizioni intellettuali formative.

È insomma difficilmente contestabile che, a proposito di creatività linguistica, non si possa parlare soltanto di *rule-governed creativity*, che pure costituisce un aspetto rilevante della creatività linguistica, e inoltre che, stabilito un certo insieme di regole linguistiche, questo sarà sempre modificabile, violando quelle regole e istituendone di diverse. Il che non accadrà naturalmente – soprattutto nel caso delle regolarità piú profonde – ad arbitrio del singolo parlante, e tuttavia accade ad un livello opportuno (sociale e non individuale), ha riflessi importanti nei riguardi di una teoria linguistica e va in qualche modo spiegato. Bisogna appunto fare i conti con ciò che Chomsky chiama *rule-changing creativity*, e di cui però non si occupa tecnicamente. La sua posizione al riguardo anzi non è esente da qualche, peraltro giustificata, ambiguità: per un verso ad esempio riconosce a Herder, Schlegel, allo stesso Humboldt il merito di averne avvertito l'esigenza non facilmente sopprimibile, ma per altro verso osserva che tale nozione (artistica) di creatività («nel senso pieno del termine») non è del tutto corretta: «Non ci si può riferire a un atto in quanto "creativo" semplicemente sulla base della sua novità... Perciò il termine "aspetto creativo dell'uso linguistico" non è del tutto appropriato, senza qualificazione, quale designazione di quella proprietà del linguaggio comune che interessava Descartes e Cordemoy» [Chomsky 1966, trad. it. pp. 47 e 115]. Eppure la *rule-governed creativity* sembra supporre, come sua condizione di possibilità, una *rule-changing creativity*. Ed è almeno sicuro che non è possibile dimostrare, o non si è ancora dimostrato, come anche tale capacità di cambiamento possa rientrare in ogni caso in un insieme qualsiasi di regole dello stesso tipo delle regole cambiate, già esplicitate o esplicitabili. E, se non vi rientra, e bisogna per caso modificare quell'insieme, non si è con ciò messo fuori causa la nozione di «struttura profonda» (e «universale») in quanto struttura linguistica?

Si tratta, come si vede, di problemi che riguardano non semplicemente una considerazione storico-evolutiva del linguaggio, ma che investono una considerazione teorica globale, intesa come determinazione delle condizioni generali dell'attività linguistica nel suo mutare e nel suo assestarsi di volta in volta in «posizioni di equilibrio». Che, in questo senso teoricamente piú rilevante, sincronia e diacronia fossero connesse tra loro inseparabilmente fu compreso molto bene a suo tempo dai linguisti del Circolo di Praga, che esemplificarono la questione nel caso particolare degli arcaismi e delle espressioni che vengono percepite come emergenti o produttive [cfr. Thèses 1929]. Se «il modo migliore per conoscere l'essenza e il carattere di una lingua è l'analisi sincronica dei fatti attuali», e se «non si può in alcun modo giudicare i cambiamenti subiti dalla lingua senza tener conto del sistema che si trova affetto da detti cambiamenti», se insomma in linguistica il primato metodologico spetta sotto questo aspetto al metodo sincronico, è anche vero che sotto altro aspetto «la descrizione sincronica non può assolutamente escludere la nozione d'evoluzione, poiché anche

in un settore considerato sincronicamente esiste la coscienza dello stadio in via di sparizione, dello stadio presente e dello stadio in formazione» [*ibid.*, pp. 33-34]. L'osservazione, già allora, era piú forte di quanto potesse sembrare a prima vista: non si trattava semplicemente di «rivendicare» la coscienza di una dimensione diacronica o evolutiva nella percezione e descrizione sincronica di uno stato di lingua (arcaismi e forme produttive), ma era piuttosto in gioco l'idea stessa di lingua e del metodo con cui la si studia. In altre parole, dato un insieme di fatti linguistici attuali, rispetto al quale si può costruire un sistema, questo si definisce non soltanto in modo autonomo, ma anche differenzialmente rispetto a insiemi (e sistemi) anteriori e posteriori. Ora, poiché tali sistemi, per quanto formali e molto generali, sono ben lontani dallo spiegare la creatività complessiva di quel processo studiato sincronicamente-diacronicamente, l'idea di lingua e il metodo con cui è studiata rinviano necessariamente ad una creatività di diverso tipo, non riportabile a sistemi e regole linguistiche già esplicitati o esplicitabili, in particolare non strettamente ricorsiva, ma tale da rendere possibile e spiegare la stessa ricorsività: una *rule-changing creativity* appunto.

Non si tratta affatto, sia chiaro, di tornare ai «massimi problemi», vale a dire ad una nozione generalizzante, totalizzante, speculativa di creatività, in quanto semplicemente si sarebbe insoddisfatti delle risposte determinate che un approccio scientifico può in generale consentire. Si tratta invece di affrontare – senza con ciò abbandonare la conquista irrinunciabile della moderna nozione di creatività – problemi effettivi e determinati, che si impongono all'attenzione dello studioso proprio perché non posti e non risolti adeguatamente sotto il profilo di una stretta *rule-governed creativity*, come creatività secondo regole già linguistiche e soltanto ricorsive. In questo senso si è mosso ad esempio Antinucci [1977], in un lavoro recente e di notevole interesse, volto appunto a dar conto dei problemi dei cambiamenti linguistici a livello di codice, cioè di *rule-changing creativity*. È interessante notare che in questa prospettiva ciò che viene profondamente riformato, pressoché abbandonato, e in sostanza ridotto ai minimi termini (alla semplice capacità di associare suoni e sensi), è la nozione in stretto senso chomskiana di «struttura profonda», in quanto struttura già linguistica. In realtà sembra che si possa sí continuare a parlare ancora di struttura profonda, ma non piú come qualcosa di linguisticamente omogeneo, quanto piuttosto come un dispositivo eterogeneo, linguistico e non-linguistico, per esempio anche intellettuale e psicologico. In altre parole, si tratta non di una presa di posizione antichomskiana, o piú in generale antigenerativa, ma di un suo approfondimento ulteriore, che tende peraltro a portare *al di là* del linguaggio. (Si intende «al di là» del linguaggio, non nell'«aldilà» della speculazione).

Il problema della creatività *in full sense of this term* esiste e riemerge continuamente; e senza dubbio si deve in parte a Chomsky che esso si riproponga non piú come un problema speculativo primitivo, senza legami con una teoria specifica, determinata, articolata e giustificata. I tempi della linguistica idealistica – di tipo romantico o crociano – sono ormai lontani, sebbene sia possibile ritrovare certe assonanze e anche, perché no?, riconoscere certi lineamenti di problemi effettivi anche in quella filosofia del linguaggio. Tutto ciò ha avuto per

esempio un'espressione particolarmente nitida e rigorosa nei lavori – sempre polemici nei riguardi della teoria chomskiana, ma anche aperti ad accoglierne gli aspetti produttivi – di De Mauro, soprattutto nell'importante saggio di teoria formalizzata del noema lessicale [1970], dove vuole dimostrare – sulla base appunto di una teoria formalizzata – che si può parlare di «creatività linguistica» anche al di fuori di regole strettamente ricorsive, ma d'altra parte non al di fuori di una certa legalità, i cui principî sono contenuti, almeno implicitamente, nella teoria stessa. La creatività, secondo De Mauro, può essere intesa in almeno tre sensi diversi: come «creatività espressiva» (come «possibilità di realizzare un segno in un numero infinito di espressioni» [1965, p. 248]), come «creatività segnica» (come possibilità di «generare un numero infinito di segni» [*ibid.*, p. 275]), entrambe possibili senza che intervenga una trasformazione del codice impiegato, della sua struttura, e infine come «creatività a livello di codice», cui De Mauro non dà un nome tecnico e di cui tuttavia tiene conto («Se chiamiamo *diacronia* il modificarsi di una parte degli elementi pertinenti del codice, e descrizione *diacronica* la descrizione di tali modificazioni, possiamo dire che abbiamo diacronia non dove abbiamo una generica durata materiale, ma dove abbiamo perdita o aggiunta di nuovi elementi pertinenti, cioè il passaggio formale da un codice a un altro» [*ibid.*, p. 269]).

I tre tipi di creatività sono in realtà strettamente interconnessi. Bisogna tener conto che il codice-lingua è nell'ambito di quella teoria un «codice misto», vale a dire un codice che ha «una parte dei noemi» (ossia dei significati, delle classi di sensi) «contenenti almeno un componente semiotico pertinente e una parte dei noemi analizzabili in componenti semiotici nessuno dei quali è pertinente» [*ibid.*, p. 264], che è cioè composto, sulla base di tali definizioni, e da «noemi grammaticali» e da «noemi lessicali». Questa è anzi la condizione della sua onnipotenza: un codice con noemi tutti privi di componenti semiotici pertinenti sarebbe sí onnipotente, ma sarebbe anche affetto da una equivocità istituzionale che lo renderebbe non soltanto inutile, ma addirittura impossibile; mentre un codice con noemi tutti a tratti pertinenti sarebbe non-onnipotente (ci sarebbe sempre «qualcosa» che è per esso indicibile); condizione necessaria e sufficiente perché esso sia possibile e nello stesso tempo onnipotente è appunto il suo essere composto e da noemi grammaticali e da noemi lessicali [*ibid.*, pp. 261 sgg.]. In realtà è proprio questa sua caratteristica a dare senso pieno a tutti e tre i tipi di creatività, anche alla creatività di tipo espressivo: che un *Gallus gallus* possa realizzare il medesimo segno un numero infinito di volte è scarsamente interessante, se non è connessa alle varie realizzazioni la possibilità di variare i sensi oltre un limite prestabilito, se cioè la creatività espressiva non è connessa alla creatività segnica e, alla lunga, anche con la creatività a livello di codice. Ciò che importa è la pertinentizzazione parziale che si verifica di volta in volta a livello di norma linguistica, con o senza generazione di nuovi segni, di cui ci si può rendere conto pienamente soltanto alla luce della pertinentizzazione a livello di codice, che costituisce il vero e proprio principio istitutivo del codice stesso. L'idea di creatività si allarga quindi inevitabilmente fino ad investire la possibilità stessa del codice: se una diversa pertinentizzazione dei noemi lessicali chiarisce

il significato di 'creatività linguistica' sotto le condizioni di un codice dato, cioè di una pertinentizzazione – per cosí dire – di grado superiore, è la medesima operazione di pertinentizzazione, questa volta a livello di codice, riferita per definizione ai cosiddetti noemi grammaticali, a giustificare il significato di creatività diacronica, che permette di passare appunto da un codice ad un altro. Anche in questo caso l'idea di struttura profonda viene radicalmente ridimensionata e si riduce di nuovo alla semplice capacità di associare suoni e sensi, significanti e significati. Anche la struttura di un codice qualunque, e non soltanto la sua produttività e la sua varia realizzabilità, dipende da una fondante operazione di pertinentizzazione, che deve essere anch'essa considerata arbitraria, al pari della pertinentizzazione parziale, nel senso che da un punto di vista teorico non si può stabilire quali componenti semiotici debbano essere pertinentizzati e quali no (per esempio nelle diverse lingue storico-naturali o nei passaggi diacronici che segnano la trasformazione di un codice). In altre parole, la creatività diacronica, la *rule-changing creativity*, è questo stesso processo di pertinentizzazione e non rinvia ad una struttura profonda già pertinentizzata necessariamente e universalmente, almeno in senso linguistico.

Quest'ultima precisazione («almeno in senso linguistico») è essenziale: se per un verso sembra difficile stabilire una struttura profonda linguistica universale, tale cioè da non poter essere ulteriormente trasformata e tale nello stesso tempo da avere un'articolazione non elementare, non minimale, non sembra altrettanto plausibile eliminare la stessa esigenza di una struttura profonda. Che il codice sia il risultato di un processo di pertinentizzazione (ovviamente non individuale o neppure in generale cosciente) è una tesi del tutto valida nell'ambito di una teoria linguistica, ma lascia scoperti problemi ulteriori decisivi che una piú ampia teoria epistemologica non può trascurare. Le cose insomma stanno probabilmente cosí *da un punto di vista linguistico*, ma questo punto di vista lascia scoperto il problema di *che cosa* e *come* venga pertinentizzato: si tratta di una giusta considerazione formale, relativa alla costituzione e alla definizione dei codici, delle loro condizioni interne, della loro estensione e dei loro limiti, che non tocca l'aspetto sostanziale della questione, cioè lo statuto di codici in generale *da un punto di vista trascendentale*. Il problema di una struttura profonda, e quindi di un approccio scientifico al problema della creatività *in full sense of this term*, resta ancora valido dal punto di vista di una struttura cognitiva o intellettuale necessaria e universale, non suscettibile di cambiamento, sottostante alle varie strutture linguistiche: a questo livello, e non prima, sembra quindi che si possa parlare propriamente di struttura profonda come di una condizione (non ancora linguistica, né semplicemente ricorsiva) del costituirsi di codici quali che siano, fissa e insuperabile, e tuttavia fondamento di ogni possibile cambiamento creativo, patrimonio comune a tutta l'umanità e nello stesso tempo fonte delle piú diverse specificazioni linguistiche, conoscitive e culturali in genere. Non si avrà a che fare con «regole» nel senso stretto chomskiano, e neppure con una indeterminata creatività, ma appunto con una «legalità», con condizioni di formazione – in senso trascendentale kantiano, in qualche modo accettato dallo stesso Chomsky – di ogni possibile sistema culturale e quindi anche di ogni linguaggio.

L'avvicinamento a Kant non è senza notevoli precedenti: già in Italia lo stesso De Mauro [1965] e Brandi [1960] hanno visto nello «schematismo trascendentale» kantiano il momento essenziale di congiunzione tra considerazione cognitiva e considerazione linguistica (lo «schema» come il fondamento trascendentale del «significato»). La prospettiva è stata ulteriormente sviluppata da altri in modo del tutto convincente, per esempio da Hogrebe [1974] in uno studio dal titolo significativo: *Kant e il problema di una semantica trascendentale*. Si riprenderà qui la questione non tanto dal punto di vista della linguistica o della semantica, ma da quello del problema della creatività.

4. *Kant e la fondazione filosofica del problema.*

4.1. Interdipendenza tra creatività e legalità.

Il nesso appena delineato presenta una caratteristica particolarmente interessante. Tale nesso infatti si pone non semplicemente come compatibilità tra legalità e creatività, né soltanto come presupposizione unilaterale, tale che l'una suppone l'altra o viceversa, ma piuttosto come una relazione di interdipendenza: se e solo se esiste (si può parlare di) legalità, esiste (ha senso parlare di) creatività e, naturalmente, viceversa. Una «creatività» non connessa ad una «legalità» è quasi soltanto un *flatus vocis*, l'indicazione indeterminata di un'esigenza, in qualche modo valida e sensata, ma non esplicita, neppure esplicitabile e quindi a rigore priva di significato. In questo senso, si è visto, le varie filosofie incentrate sull'idea speculativo-metafisica di creatività, attività, ecc., esprimono sí un'esigenza, ma non recano alcun contributo scientifico e anzi per altro verso portano fuori strada, verso il discredito del problema della creatività. D'altra parte una «legalità» non connessa ad una «creatività» è pensabile solo come regolarità in senso stretto – come tipo di organizzazione di fenomeni completamente determinati da certe regole esplicite, per esempio ricorsive – ed ha quindi soltanto questo senso; ma non ne ha piú alcuno quando si ha a che fare con questioni che non si lasciano ridurre a spiegazioni di questo tipo (come da un certo punto di vista accade sempre: si ricordi ciò che si è detto a proposito di Wittgenstein) e quindi, oltre questo limite, è anch'essa un'indicazione indeterminata, una semplice esigenza di scientificità, qualcosa di non esplicito e a rigore neppure esplicitabile.

Del tutto ovvio il primo aspetto della questione (indeterminatezza di una pura creatività), ma anche il secondo (indeterminatezza di una pura legalità o regolarità) dovrebbe essere ormai chiaro. Senza dubbio, se si considera solo un dato insieme limitato di fatti, per i quali sia sufficiente la considerazione della loro regolarità in senso stretto – per esempio come fenomeni dinamici entro un sistema chiuso –, non si ha alcun bisogno di ricorrere al nesso legalità-creatività. Il mondo circostante presenta dappertutto impressionanti fenomeni di regolarità e lo scopo della ricerca scientifica sarà immediatamente quello di costruire opportuni modelli per esplicitare appunto quella regolarità. Il ricorso alla creati-

vità apparirebbe anzi non solo fuor di luogo, ma addirittura fuorviante – se si sta, per cosí dire, a ridosso dei fatti in vista di una loro conoscenza. Infatti alla rilevazione delle regolarità si aggiungerebbero considerazioni incongrue – per esempio sulla creatività della natura – e palesemente non scientifiche. Tuttavia anche in questi casi la rilevazione delle regolarità è condizionata dalla costruzione di un modello, la cui condizione di possibilità non è a sua volta una pura e semplice regola in senso stretto. Anche nel caso in cui ci si ponesse di fronte al problema della costituzione di sistemi culturali, e in particolare di lingue, potrebbe ugualmente non essere necessario, e neppure desiderabile, introdurre espressamente la nozione di creatività – *se* appunto si limita l'interesse conoscitivo al funzionamento di codici finiti o di stati finiti di codici per altro verso non finiti (onnipotenti). Se però ci si occupa delle relazioni tra codici, tra stati di codici, della loro trasformabilità, della loro interna potenzialità, nonché delle loro condizioni di possibilità (come codici effettivamente funzionanti e come codici oggetto di conoscenza semiotica), allora la semplice rilevazione delle regolarità diviene insufficiente e la relazione di interdipendenza tra legalità e creatività si pone come l'unica condizione atta a fornire un quadro teorico realmente esplicativo.

Ciò non comporta affatto, al contrario, una separazione rigida tra le cosiddette «scienze della natura» e le cosiddette «scienze umane o sociali». Per queste ultime il problema della creatività si pone senza dubbio in forma particolarmente evidente e pressante; ma è anche opportuno osservare che esso si pone in ogni caso ad un livello metateorico. Se si deve descrivere un dato insieme di fatti culturali, anche in questo caso il ricorso esplicito alla creatività potrà apparire immediatamente superfluo e perfino fuorviante: come qualcosa cioè che non ha incidenza immediata sulla descrizione e che, in quanto è stato messo in gioco a quel livello, rischia di trasformarsi in un modo determinato e apparente di spiegazione o pseudospiegazione. Ma – essendo la creatività, e la sua relazione di interdipendenza con la legalità, un problema metateorico – non solo esso ha incidenza mediata sui modi determinati di conoscere, ma non consente neppure una separazione netta tra scienze della natura e scienze umane. Cosí da una parte esso rimette in gioco – per riprendere qui l'esempio del capitolo precedente – lo statuto di una «struttura profonda», con evidenti conseguenze anche conoscitive, e dall'altra rende parimenti esplicito che la rilevazione di regolarità naturali dipende dalla costruzione di un modello, possibile sotto la condizione anche della creatività, e che quel modello non è l'unico possibile: per esempio, allargando in un certo modo l'insieme di fatti considerato, non è detto che il modello già costruito sia ancora adeguato e che non se ne debba costruire uno piú adeguato, con inevitabile ricorso alla creatività, non della natura ma dei conoscitori della natura. Quella questione metateorica inciderà quindi immediatamente sull'elaborazione e costituzione di un'epistemologia e mediatamente anche sull'effettiva pratica scientifica. Il che significa in sostanza che il conoscere e descrivere insiemi limitati di fatti è condizionato dal modo in cui, per cosí dire, «si decide» di conoscerli, cioè da una fondante riflessione epistemologica.

In altre parole il problema della creatività e della sua interdipendenza con una legalità è un problema di fondazione metateorica della teoria scientifica, un problema cioè di riflessione e legittimazione del conoscere nel senso del classico criticismo kantiano: non un problema puramente formale e suntuario, un «lusso del conoscere», ma anzi un problema strettamente connesso all'esercizio stesso della conoscenza. Si tratta senza dubbio di una riflessione che può essere definita a ragione «filosofica», in quanto però pertinente ad una filosofia sottratta alla sua tradizionale linea speculativa o, piú recentemente, speculativo-metafisica, tale cioè da lasciare esattamente al punto di prima i determinati problemi scientifici e il modo di affrontarli; pertinente quindi ad una filosofia come metateoria o teoria generale, distinta da – e connessa con – una scienza intesa come teoria piú direttamente specificata in senso applicativo e tale da reagire anche su quella, secondo una circolarità che non offre in nessun punto un inizio immediato. Che di metateoria si occupino talvolta specialisti non-scienziati, i cosiddetti «filosofi», non vuol dire in alcun modo – come già si è notato – che essa non faccia parte integrante in linea di diritto della stessa ricerca scientifica, anche di quella ricerca che riposa su principî teorici ormai pacifici, o apparentemente tali, e non bisognosi immediatamente di una particolare riflessione. La situazione è oggi profondamente mutata rispetto al radicale divorzio scienza-filosofia imputabile alla filosofia postkantiana: da un secolo a questa parte sempre piú gli stessi scienziati (come nei casi classici di un Helmholtz o di un Poincaré) si occupano attivamente e produttivamente di epistemologia o dei fondamenti della scienza, del suo statuto, delle sue condizioni di possibilità, mentre i teorici originariamente non-scienziati sempre piú avvertono l'esigenza di occuparsi non genericamente di scienza in senso stretto (come, nei riguardi della matematica, della fisica e della biologia evoluzionista, è accaduto nel caso altrettanto classico di Cassirer, che almeno in questo senso si discosta nettamente dall'enciclopedismo spesso orecchiato e fantasioso di un Hegel); in altri casi infine (come in quello esemplare di un Piaget) sarebbe non solo imbarazzante, ma addirittura insensato tentare di stabilire se essi siano da ascrivere esclusivamente al campo della filosofia o a quello della scienza, e proprio qui alla filosofia e proprio lí alla scienza.

Il merito di aver visto con grande chiarezza questo nesso di interdipendenza tra legalità e creatività, e quindi di aver posto le basi – anche soltanto da un punto di vista filosofico – del moderno concetto di creatività, spetta – come piú volte si è suggerito – a Kant: soprattutto al Kant della *Critica del Giudizio* [1790*b*]. «Anche soltanto da un punto di vista filosofico» significa questo: che, quando Kant scriveva, non era ancora nata un'epistemologia in senso moderno e che, pur essendo Kant anche uno scienziato oltre che un filosofo, il suo contributo nasceva all'interno di una riflessione filosofica, con forti componenti speculative, e nel solco di una tale tradizione filosofica. Ma proprio la «filosofia» di Kant (la «filosofia critica» o «filosofia trascendentale») delineava già il quadro della successiva epistemologia, che sarà in sostanza – consapevolmente, come nella cosiddetta *Kant-Renaissance*, o anche inconsapevolmente – kantiana nei principî fondamentali e nelle sue linee di sviluppo piú produttive.

4.2. La creatività come principio trascendentale.

Kant è sicuramente piú noto come il filosofo delle «condizioni a priori dell'esperienza», che non come il teorico della «creatività»; e anzi, per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, svolto soprattutto nella terza *Critica* e negli scritti adiacenti, egli è stato piú volte non del tutto correttamente interpretato o addirittura frainteso. Il che è accaduto non solo e non tanto nella letteratura specialistica kantiana, quanto e soprattutto nella manualistica e nella diffusione mediata (nella «divulgazione», in un certo senso) del suo pensiero, anche a livello di idee generali circolanti nella cultura scientifica. Questi inconvenienti non si spiegano soltanto in rapporto all'apparente oscurità e quasi inestricabilità di quell'opera fondamentale, alla molteplicità delle questioni in essa affrontate e alle loro complesse interrelazioni, ma anche in rapporto ad un'interpretazione non sempre ben calibrata della precedente *Critica della ragion pura* [1781], su cui l'interpretazione della terza *Critica* ha a sua volta reagito, con sfasature ulteriori su entrambi i fronti [cfr. Scaravelli 1968; Garroni 1976]. Cosicché una lettura adeguata della *Critica del Giudizio*, imperniata sul problema della creatività, restituisce il suo senso pieno anche alla *Critica* dell'*'81* e rende ad esempio assai piú deboli, quasi inconsistenti, le consuete obiezioni rivolte alle famose condizioni a priori kantiane – accusate spesso di essere troppo forti e di essere quindi incompatibili con successive posizioni scientifiche, come quelle esemplarmente rappresentate dalle geometrie non euclidee o dalla fisica quantistica. (È il caso, se ne è già accennato, dello stesso Piaget).

Comunque stiano le cose sotto questo riguardo, rimane il fatto che Kant avverte l'esigenza di esaminare le condizioni a priori che rendono possibile l'esperienza – inaugurando un apriorismo di tipo nuovo, caratterizzato dall'istanza di risalire dal condizionato, dai fatti stessi, in un certo senso, alle loro condizioni, adeguate e necessarie, di possibilità – e che egli mette in atto tale esigenza mediante una ricerca metateorica (la «filosofia trascendentale») volta a ricostruire ciò che oggi potrebbe essere detta «struttura profonda intellettuale» (come condizione anche di generali strutture linguistico-semantiche, variamente specificabili). Rimane anche il fatto che, proprio in connessione con questo compito, svolto principalmente in sede di *Critica della ragion pura*, si pone nella *Critica del Giudizio* il problema della creatività. Quelle condizioni sono in realtà soltanto condizioni di un'esperienza (o conoscenza, o natura) in generale (*überhaupt*) e non determinano nulla nei riguardi dell'esperienza (o conoscenza, o natura) in particolare, determinata ed effettiva. Esse, in quanto «leggi trascendentali della natura», stabiliscono per esempio che in tanto si può andare alla ricerca di nessi necessari tra fenomeni, in quanto il nostro dispositivo intellettuale pone questa condizione. Scrive Kant: «Per esempio, l'intelletto dice: ogni cangiamento ha la sua causa (è questa una legge universale della natura)» [1790*b*, trad. it. p. 23]; cioè, secondo le indicazioni della prima *Critica*, la causalità non è nelle cose stesse, in quanto date e osservabili, ma è una condizione a priori oggettiva fornita dall'intelletto per organizzare secondo nessi necessari le cose in quanto date,

in quanto fenomeni. D'altra parte «gli oggetti della conoscenza empirica, oltre questa determinazione formale del tempo» (la «successione» in quanto schema o criterio applicativo a priori della «causalità») «sono anche determinati o determinabili, per quanto se ne possa giudicare *a priori*, in diversi modi; sicché nature specificamente differenti, a prescindere da ciò che hanno in comune in quanto appartengono alla natura in generale, possono essere cause in una infinità di maniere diverse» [*ibid.*]. Una conoscenza effettiva presenta appunto nessi causali di questo tipo (cause particolari, espresse da leggi empiriche non contenute analiticamente nelle leggi trascendentali), la cui condizione trascendentale – necessaria ma non sufficiente – non costringe affatto a concludere per un universale e necessario meccanicismo, dal momento che rappresenta piuttosto il principio di un nesso necessario tra fenomeni in generale, in funzione del quale ha un senso ed è possibile ricercare anche i nessi determinati tra fenomeni ed esprimerli in leggi empriche.

L'intelletto insomma pone le condizioni e i principî necessari, che hanno sí «significato» (*Bedeutung*) in quanto si riferiscono già agli oggetti; ma questo riferimento – reso possibile da quelle regole applicative a priori dei concetti puri, che Kant chiama «schemi» – riguarda soltanto gli oggetti della natura in generale e non produce ancora perciò una vera e propria conoscenza, una conoscenza effettiva (una *Erkenntnis als Wirkung*). Si tratta appunto di condizioni necessarie ma non sufficienti perché sia possibile una effettiva conoscenza scientifica. La facoltà del giudizio invece «deve trovare l'universale» empirico [*ibid.*, p. 19], cioè la legge particolare. La quale potrà essere anche molto generale – come nel caso della legge della gravitazione universale di Newton –, ma non cesserà per questo di essere ancora particolare, cioè empirica e non trascendentale; e sarà anche a suo modo necessaria (dato che è appunto una legge), ma di una necessità diversa da quella espressa dalle condizioni trascendentali dell'intelletto: una legge empirica «nasce» sempre in un dato momento storico ed è sempre trasformabile o integrabile in leggi diverse o piú generali, e non pone mai ovviamente – come la «causalità» trascendentale – una condizione assolutamente necessaria perché sia possibile un'esperienza quale che sia. Ora, per trovare tale legge particolare, la facoltà del giudizio ha bisogno a sua volta di una condizione di possibilità o di un principio che non sia dello stesso tipo (che non abbia lo stesso statuto teorico) delle condizioni e dei principî dell'intelletto, che per definizione riguardano sempre la natura in generale e non determinano completamente i fenomeni: un principio dell'esperienza o della natura in particolare o anche, idealmente, della natura nella sua totalità, ma in quanto sistema di tutte le leggi empiriche, di cui fornisce – idealmente appunto – l'unità, nel loro avere qualcosa in comune e anche nel loro essere specificamente diverse. In altre parole, l'intelletto fornisce a priori i concetti necessari dell'esperienza, nonché regole applicative nei riguardi della natura in generale (questo è l'aspetto, per cosí dire, piú propriamente «gnoseologico» del criticismo kantiano); ma quelle condizioni e regole applicative non sono anche sufficienti per legittimare, rendere possibile l'effettiva conoscenza scientifica, e perciò si richiede un principio ulteriore, non dell'intelletto ma della facoltà del giudizio (e qui si apre una riflessione piú pro-

priamente «epistemologica»). Su questa base teorica vengono appunto definite le due facoltà: *Verstand* e *Urteilskraft*.

Tale principio non intellettuale è quindi non oggettivo, ma soggettivo, non fornisce immediatamente conoscenza, è quindi non logico (conoscitivo) ma estetico: di esso – come Kant afferma piú volte – si ha coscienza solo esteticamente (in quanto si riferiscono le rappresentazioni a se stessi e non agli oggetti), cioè nel «sentimento»; e di esso, in quanto principio «puro», si può dare una trattazione appropriata solo in sede di *Critica del Giudizio estetico* (la prima parte della *Critica* dedicata alla facoltà del giudizio). Esso è analogo, ma ad un livello ulteriore di sviluppo teorico, a quel *Talent* o *Mutterwitz* 'ingegno naturale' di cui, già nella *Critica della ragion pura*, il giudicante aveva bisogno per poter correttamente applicare una legge o regola qualsiasi; e la ragione era già chiarissima lí: nessuna regola fornisce nello stesso tempo tutte le condizioni necessarie e sufficienti per la sussunzione di un caso particolare sotto di essa. Ogni regola applicativa intellettuale eventualmente fornita richiederebbe una regola ulteriore per la sua applicazione, e cosí via. Perciò quel principio deve essere un principio soggettivo ed estetico, perché esso possa funzionare come condizione dell'applicazione empirica dei principî intellettuali e oggettivi, e quindi in primo luogo – si potrebbe dire con terminologia solo in parte moderna – come condizione del loro specificarsi o costruirsi in ipotesi e paradigmi a priori, piú direttamente – rispetto ai semplici principî intellettuali – connessi all'esperienza, tali cioè da richiedere anche il requisito dell'adeguatezza, e in secondo luogo come condizione per la produzione di conoscenze determinate e leggi empiriche attraverso l'esperienza effettiva, l'effettivo lavoro del ricercatore. In questo senso, in quanto non è un principio intellettuale, esso è piuttosto un principio costruttivo e creativo: vale a dire, l'esperienza è possibile solo in funzione anche di una capacità costruttiva e creativa, non determinata da concetti. Si ha a che fare infine con la determinazione di un principio trascendentale della creatività, la cui determinazione è possibile nell'ambito del pensiero critico kantiano soltanto in rapporto di interdipendenza con la precedente determinazione di principî trascendentali della legalità (i cosiddetti «principî dell'intelletto», cioè quei giudizi a priori e puri, in cui si rendono trascendentalmente applicabili e acquistano «significato trascendentale» i concetti dell'intelletto o «categorie»).

Tale principio trascendentale di creatività è quello che Kant identifica tecnicamente come «principio di finalità»: «Il principio del Giudizio, riguardo alla forma delle cose della natura sottoposte a leggi empiriche in generale, è la finalità della natura nella sua molteplicità» [1790*b*, trad. it. p. 20]. Ciò che è piú interessante notare a questo punto è che la sua determinazione, nell'ambito della prospettiva kantiana, fonda per un verso la legittimazione critica di ciò che oggi vien detta «esperienza estetica» – il piacere del bello, sia della natura che dell'arte – e per altro verso nasce come specifico principio estetico proprio in relazione ai problemi della conoscenza, piú precisamente della conoscenza scientifica, cioè su un piano già epistemologico. Il che comporta conseguenze notevoli, ancora oggi fornite di forte produttività, sia nel campo dell'esperienza estetica sia in quello della conoscenza.

Tale connessione tra conoscere e sentire (nel senso del «sentimento»), tra oggettività e soggettività, tra legalità e creatività viene trattata soprattutto nella *Introduzione* della terza *Critica*; ma anche nel corpo di questa, e precisamente al § 21 della parte dedicata alla facoltà del giudizio estetico, è dato trovare schiarimenti e abbozzi di teorizzazioni fondamentali. In quel paragrafo si stabilisce appunto che è necessario supporre, perché una conoscenza effettiva si produca, che siano dati non solo il particolare (il molteplice sensibile), alle condizioni spazio-temporali dell'intuizione, e certe condizioni intellettuali a priori, contenenti anche una regola applicativa parimenti a priori riferita alla natura in generale, ma che siano dati anche una disposizione o tendenza all'accordo (una *Stimmung*) delle facoltà (intuizione-immaginazione da una parte e intelletto dall'altra), ossia una tendenza ad accordare particolare e condizione intellettuale, ed inoltre un principio estetico e soggettivo (il «sentimento») per la determinazione della *Stimmung* in una *Proportion*, la piú favorevole possibile alla conoscenza in generale, tale quindi da produrre un accordo determinato delle facoltà e una conoscenza effettiva. Dice Kant: «Questa disposizione non può essere determinata altrimenti che dal sentimento (non da concetti)» [*ibid.*, p. 84]. Cioè, senza questo principio soggettivo, il «sentimento», in quanto produce una giusta «proporzione» tra immaginazione e intelletto, non potrebbe nascere alcuna conoscenza: «Altrimenti, senza questa proporzione, come condizione soggettiva del conoscere, la conoscenza, come effetto, non potrebbe nascere» [*ibid.*]. È dunque in gioco, in generale, il principio stesso dell'immaginazione, della sua elaborazione e organizzazione in vista di una unificazione intellettuale.

È palese qui il superamento radicale dell'antico referenzialismo in una concezione che si potrebbe dire «formativa», tale da fornire la fondazione filosofica dell'analogo superamento che solo piú tardi, nel secolo XX, si verificherà nell'ambito della linguistica. Kant vuol dire in sostanza che, date certe condizioni a priori, niente obbliga – a livello di condizioni e neppure di oggetti – ad unificare il sensibile secondo questo o quel tipo di organizzazione; che quelle condizioni stabiliscono soltanto un ambito di possibilità conoscitive; che tale ambito può essere determinato in conoscenza effettiva solo in quanto si organizza opportunamente il sensibile in rappresentazioni immaginative e si sceglie tra diverse organizzazioni possibili in vista di una conoscenza; e che tale elaborazione, nello stesso tempo immaginativa e intellettuale, richiede anche un principio estetico e costruttivo, cioè una specifica creatività essenzialmente correlata alla generalità delle condizioni intellettuali insieme alle quali essa opera. Cosicché proprio il superamento del referenzialismo e l'apertura verso un'epistemologia, una psicologia cognitiva e una semantica piú complesse e adeguate comportano nello stesso tempo la netta percezione del problema della creatività e della sua interdipendenza con una legalità precostituita.

Si comprenderà meglio il senso della posizione kantiana riprendendo in considerazione la famosa nozione di «libero gioco» delle facoltà (immaginazione e intelletto), che sarebbe proprio dell'esperienza estetica. Nel caso della conoscenza si ha a che fare con uno specifico accordo di certe rappresentazioni immaginative con concetti determinati: si tratta, per cosí dire, di un «gioco non libero»,

se appunto è in questione una conoscenza oggettiva e non un semplice gioco scettico di rappresentazioni. Nel caso dell'esperienza estetica il gioco è invece libero, nel senso che l'unità delle rappresentazioni non è ottenuta mediante concetti determinati, ma è presentata attraverso il sentimento di piacere, analizzabile come una legalità che si accorda liberamente con l'immaginazione (che in questo caso diviene «creatrice»). Ma il «libero gioco» ha senso infine proprio in correlazione con il «gioco non libero»: è la sua condizione estetica, cosí come quest'ultimo è la condizione conoscitiva di quello (nel senso, come dice piú volte Kant, che solo attraverso l'accordo conoscitivo si può arrivare a comprendere e definire lo statuto di un accordo non conoscitivo, puramente estetico, di cui si ha coscienza solo esteticamente). In entrambi i casi insomma il modello è il medesimo, considerato da due punti di vista diversi: si tratta del modello dell'unificazione del molteplice o dell'accordo di immaginazione e intelletto. Solo che esso può essere prodotto in forma intellettuale pura attraverso i principî dell'intelletto, cioè quei giudizi sintetici a priori che forniscono le «condizioni secondo le quali soltanto può avvenire la sussunzione a quell'universale» [Kant 1790*b*, trad. it. p. 19]; e può anche essere prodotto in forma estetica pura attraverso i giudizi puri di gusto, che a loro modo forniscono parimenti la condizione estetica secondo la quale un certo particolare può essere sussunto ad un universale in generale. Si tratta della distinzione già segnalata tra intelletto e facoltà di giudicare, o della distinzione – per piú versi equivalente – tra *bestimmende Urteilskraft* e *reflektierende Urteilskraft*: nel primo caso (la facoltà del giudizio in quanto determinante) rimane indeterminato il particolare in quanto tale (presente come semplice particolarità in generale, come «fenomeno in generale», come «caso a priori», secondo la terminologia della *Critica della ragion pura*) e la condizione è intellettuale; nel secondo caso (la facoltà del giudizio in quanto riflettente) rimane indeterminato l'universale (presente come semplice legalità intellettuale, come *Verstandesgesetzmässigkeit überhaupt* – secondo la terminologia della *Critica del Giudizio*) e la condizione è estetica. È sempre in gioco insomma il rapporto di immaginazione e intelletto, visto ora sotto il profilo delle condizioni intellettuali, ora sotto il profilo del principio della facoltà di giudicare: due punti di vista che non possono essere disgiunti, se si vuole legittimare sia da una parte la conoscenza scientifica, sia dall'altra l'esperienza estetica. Nell'un caso e nell'altro infatti la creatività, al pari della legalità, svolge un ruolo essenziale, ineliminabile.

4.3. Intelletto / facoltà del giudizio, legalità/creatività: significato attuale della distinzione.

La correlazione «legalità/creatività» corrisponde dunque, sotto il profilo dei principî, alla correlazione «intelletto / facoltà del giudizio». Al di là della terminologia datata e di talune innegabili difficoltà, vi è qui tuttavia un significato ancora preciso e attuale, che vale la pena di esplicitare. Quella correlazione stabilisce in sostanza che sono necessarie, perché sia possibile una conoscenza effettiva, da una parte una certa attrezzatura intellettuale precostituita – una attrezzatura, si direbbe oggi, determinata a livello di patrimonio genetico – e dall'altra anche una capacità di specificarla, di applicarla e adattarla ai vari casi concreti – anch'essa parte integrante, perché quell'attrezzatura abbia un senso e sia utilizzabile, della complessiva dotazione comportamentale dell'uomo, come una capacità innata. Ciò che in definitiva si vuole spiegare – sia pure con un linguaggio oggi difficilmente accettabile – è proprio la specifica capacità di adattamento dell'uomo. E lo si fa entro una prospettiva addirittura anticipatrice: il problema «uomo» non è infatti diverso in Kant, sotto il profilo del dispositivo teorico generalissimo, dal problema «animali non umani»: esso esige piuttosto una formulazione piú specifica, cioè piú adeguata ai fenomeni che si devono spiegare. E si vedrà subito come la posizione kantiana sia straordinariamente vicina – e comunque piú vicina del cartesianesimo – alle idee già ricordate di Chomsky e Lenneberg.

Quella correlazione designa un'essenziale duplicità nel comportamento umano. Ma una qualche duplicità – quale si instaura con l'affermarsi del problema della «riflessione», cioè della specifica facoltà del giudizio, la *reflektierende Urteilskraft*, in cui consiste propriamente quella facoltà – riguarda non solo l'uomo, ma tutti gli animali, o almeno tutti gli animali cosiddetti «superiori». Infatti, nell'ambito della problematica della terza *Critica*, Kant è decisamente ed esplicitamente anticartesiano: gli animali «non sono macchine, come invece vuole Cartesio» [1790*b*, trad. it. p. 347]. Senza dubbio non è legittimo attribuire loro un comportamento propriamente razionale e tuttavia «anche gli animali operano secondo rappresentazioni» [*ibid.*], non solo, automaticamente, sotto la motivazione di stimoli. Inoltre il «riflettere» – cioè qualcosa di almeno analogo alla *reflektierende Urteilskraft* – deve essergli attribuito, sia pure con le dovute specificazioni e limitazioni: «Il *riflettere* (che si rinviene anche negli animali, sebbene solo come riflettere istintivo, cioè non in relazione ad un concetto che si potrebbe ottenere per suo tramite, ma in rapporto ad un'inclinazione che esso determina istintivamente) ha bisogno da parte nostra d'un principio cosí come lo ha il *determinare*» [1790*a*, trad. it. p. 86]. Kant insomma rifiuta con ragione l'idea di istinto come meccanismo. Che gli animali non posseggano capacità intellettuali e linguistiche in senso proprio non equivale a dire che essi siano degli automi: una qualche «intelligenza non specifica», nel senso di Lenneberg, e una qualche capacità di elaborazione dell'esperienza, su un piano appropriato, debbono essere loro riconosciute.

Un esempio classico, di un caso osservato e riferito da Lorenz [1949], può essere utile a questo punto. Il maschio del pesce gioiello (*Hemichromis bimaculatus*) – ricorda Lorenz – possiede il comportamento istintivo di raccogliere con la bocca i piccoli che si trovano fuori della tana e di riportarveli dentro. Accade che una volta uno di questi pesci sotto osservazione capiti, con la bocca piena di cibo, dinanzi ad uno dei piccoli, adagiato sul fondo della vasca; lo afferra immediatamente e viene cosí a trovarsi in una situazione istintualmente contraddittoria, con in bocca sia il piccolo da riportare nella tana sia il cibo da ingerire. Un modello esplicativo puramente meccanico – di tipo cartesiano, per intendersi – avrebbe fatto prevedere o un blocco, una vera e propria paralisi comportamen-

tale, senza via d'uscita, o al massimo la soppressione di una delle due pulsioni, quella piú debole: mangiare tutto, anche il piccolo, o portare tutto nella tana, anche il cibo. «Ma a questo punto» scrive Lorenz, che passa a torto talvolta per un istintualista rigido, intransigente «accadde una cosa veramente incredibile: il pesce padre se ne rimase immobile, con le guance gonfie, ma senza masticare. Se mai ho visto un pesce riflettere, è stato proprio quella volta» (trad. it. pp. 43-44). Quindi risolve il conflitto nel modo seguente: depone tutto il contenuto della bocca, e cibo e piccolo, sul fondo della vasca, mangia il cibo con calma e, dopo aver finito, prende il piccolo e lo riporta nella tana.

Ebbene ciò che Kant comprese perfettamente (pur non potendone dare allora una formulazione del tutto esplicita e corretta) è che neppure gli animali sono in generale determinati completamente dalle regole che guidano il loro comportamento; che essi posseggono sí specifiche attrezzature precostituite, certe regole innate, e che tuttavia deve esserci in essi anche una capacità – in qualche modo anch'essa creativa e costruttiva – di determinare quelle regole, di adattarle alle circostanze, e proprio perché possa essere soddisfatta o determinata quell'inclinazione che regola «in generale» il comportamento. Non c'è da una parte meccanismo e automatismo e dall'altra comportamento intelligente, intenzionale, senza passaggi intermedi: e non perché non possa esserci anche un automatismo (la cui esistenza era dimostrata proprio dagli innumerevoli fenomeni meccanici osservabili in natura), ma perché esso non spiegherebbe adeguatamente il comportamento animale. In tal modo si precisa anche il senso generale del metodo kantiano del risalire dal condizionato alle condizioni che lo rendono possibile, come metodo volto allo studio dell'adattamento comportamentale sotto condizioni date – di cui quello conoscitivo e pratico, in senso umano, è soltanto un caso particolare e particolarmente interessante, di cui peraltro si è tenuti ad esplicitare le caratteristiche specifiche. Ciò che emerge in Kant – secondo una riformulazione attenta alle effettive indicazioni testuali – sembra essere insomma l'esigenza di operare una distinzione in funzione di una maggiore o minore possibilità di scelta, che sembra essere minima in certi animali (dove prevale il cosiddetto istinto) e massima nell'uomo (dove prevale la cosiddetta intelligenza). Esistono condizioni o regole comportamentali innate che sono già quasi anche criteri applicativi (nel senso che ammettono solo specificazioni variabili entro limiti molto ristretti, rispetto a certe situazioni fattuali variabili entro limiti molto ristretti) e esistono condizioni comportamentali innate che sono invece lontanissime da opportuni criteri applicativi (nel senso che ammettono specificazioni assai diverse e di tipo non definito in partenza, nell'ambito di un'esperienza possibile, rispetto a situazioni fattuali assai diverse, o addirittura a qualunque situazione fattuale). Se per le prime, secondo le indicazioni sommarie già date all'inizio, potrà valere, come specificazione della capacità adattiva in massime comportamentali, il principio del «caso» o il principio «prova-errore», per le seconde bisognerà invece supporre anche una capacità assai sviluppata di costruire schemi e criteri e quindi di organizzare variamente il comportamento e l'esperienza, che rimarrebbe altrimenti nell'imbarazzante indeterminatezza teorica della generalità di un'«esperienza possibile», imboccando di fatto la via

della regressione verso il principio prova-errore o addirittura verso la sottomissione al caso. È addirittura un'ovvietà che un cattivo tecnico ad esempio sia incline a ripiegare nel migliore dei casi su tentativi non controllati intellettualmente e, nel peggiore, a prendere a calci il congegno riottoso al funzionamento. Un buon tecnico deve invece saper controllare intellettualmente tutti i casi, o il maggior numero possibile dei casi, che sono possibili a certe condizioni, e organizzarli in un sistema il piú possibile coerente, completo e adeguato; e, per di piú, deve possedere anche una «capacità diagnostica» che gli permetta di passare da un insieme di regole, anche molto ben specificate, al caso concreto. (Cosicché si vede subito – in questo e in altri possibili esempi – che il principio della creatività opera a diversi livelli e difficilmente può non essere supposto come condizione di possibilità: innanzitutto come principio di specificazione conoscitiva e poi anche come principio applicativo in senso stretto).

Ora sembra che tale capacità organizzativa e di scelta – tale creatività e costruttività – sia nell'uomo in un rapporto significativo con la generalità delle condizioni intellettuali date, e che il rapporto tra capacità di adattamento e condizioni istintuali date sia significativo anche negli animali, come se insomma i due termini correlati – creatività e legalità – fossero tra loro piú o meno direttamente proporzionali. L'impressione – da precisare e verificare – è questa: piú una regola (istintuale o intellettuale), determinata come insieme di scelte possibili, è ampia, e piú deve essere «bravo», per cosí dire, o appunto creativo, costruttivo, capace di adattamento, colui che è chiamato ad applicarla. Cosí, proprio perché i principî dell'intelletto kantiani sono molto generali e potenti, proprio perché si riferiscono all'esperienza in generale (a qualsiasi fatto che possa presentarsi) e non ad una piccola fetta di mondo limitata in partenza (ad una collezione limitata di fatti, quali si possono presentare come suscettibili di elaborazione ad un porcellino di terra, ad un ratto o ad un primate non umano), bisogna supporre nell'uomo una capacità estremamente sviluppata di «sentire» (in senso kantiano) le situazioni fattuali opportune, di differenziarle, modificarle, inventarle e riorganizzarle: una vera e propria «creatività trascendentale» o *in full sense of this term.*

4.4. Il diversificarsi della creatività.

Kant ha della creatività un concetto – si potrebbe dire – funzionale e non strutturale: si tratta di una condizione che non può essere espressa propriamente in principio esplicito e oggettivo, come accade nel caso dei principî dell'intelletto, ma che invece interviene a livelli diversi, agisce in vari modi e acquista quindi sensi diversi secondo la diversità degli oggetti teorico-pratici e del modo di considerarli e manipolarli. Può sembrare un fatto singolare che della creatività (cioè del «principio di finalità») non si possa dare una definizione esplicita e oggettiva (Kant oscilla di fatto tra «coscienza estetica», «analogia» con i fenomeni intenzionali e «come se» teologico), ma in realtà ciò significa soltanto che si ha precisa consapevolezza dell'impossibilità, o della vanità, di una «filosofia generale della creatività», che inevitabilmente assumerebbe aspetto speculativo-meta-

fisico, qualcosa che, in senso letteralmente kantiano, non avrebbe «realtà» (*Realität*) e «significato» (*Bedeutung*). Quel principio è soltanto soggettivo (in quanto principio della facoltà di giudicare) e «regolativo» (in quanto equivalente estetico delle «idee» della ragione, cui non corrisponde nessuna esperienza effettiva): il suo compito è di limitare e modificare nello stesso tempo i vari ambiti problematici, di fondarli «metodologicamente», non «strutturalmente». È un compito dell'intelletto (*ein Geschäft des Verstandes*) di andare alla ricerca di leggi empiriche e di unificarle «per quanto è possibile» in leggi piú generali, ma questo compito è reso possibile e garantito da un principio soltanto regolativo: non è qualcosa di necessario, al modo in cui è necessario il concetto di «sostanza» (che condiziona l'identità dei fenomeni osservabili) o di «causalità» (come semplice condizione necessaria di nessi tra fenomeni); è piuttosto il prodotto dello sforzo di comprensione, di conoscenza e di controllo pratico del mondo, che richiede sí condizioni intellettuali necessarie, ma anche una specifica creatività o capacità di applicazione e di adattamento, non priva, per cosí dire, di «rischi».

Già sotto un profilo teorico l'analisi della *Critica del Giudizio* permette di distinguere tre aspetti o momenti del problema, distinti e logicamente (oltre che testualmente) successivi. Si pone innanzitutto un problema epistemologico, in cui il concetto di creatività viene tratto, quale «condizione», dal «condizionato» del conoscere scientifico ed empirico, di cui i principî intellettuali costituiscono soltanto una condizione necessaria e non anche sufficiente. Qui il problema si delinea in rapporto a quello della conoscenza: ne deriva la formulazione del principio di finalità, quale principio creativo – ma soltanto in senso soggettivo, cosí da non dare il minimo appiglio a suggestioni idealistiche – che condiziona la possibilità di specificare i principî intellettuali, a priori in paradigmi (termine, è bene precisare, non-kantiano, ma rispondente alla sostanza dei problemi kantiani) e, attraverso l'esperienza effettiva, quindi a posteriori, in leggi empiriche. In secondo luogo il principio di finalità viene trattato nella sua «purezza» trascendentale, in quanto soggettivo ed estetico, cioè – come si sa – in quanto «sentimento comune» (*Gemeinsinn*). Tale trattazione coincide con la considerazione del principio in quanto di esso si fa un uso puro o meglio dominante, vale a dire quale principio motivante – che non esclude tuttavia componenti subordinate, di ordine intellettuale, pratico, perfino istintivo – della facoltà del giudizio riflettente, che in senso stretto è estetica, e quale condizione di possibilità della cosiddetta esperienza estetica. Segue infine la trattazione del principio di finalità in quanto se ne fa anche un uso conoscitivo «spostato», in riferimento ad un ambito particolare di fenomeni, gli «organismi», che rappresentano sue «esibizioni» speciali, spostate appunto, analogiche o kantianamente «simboliche». In questo senso quel principio si pone di nuovo – ma in modo inverso – in rapporto alla conoscenza, fondando e nello stesso tempo limitando drasticamente la possibilità di una considerazione teleologica della natura, poiché fonda soltanto la possibilità di un «discorso» finalistico e nello stesso tempo sanziona la sua portata *non* conoscitiva, accordando a quel discorso uno statuto, per cosí dire, «quasi-conoscitivo».

Non esiste invece – e con ragione – una parte della *Critica del Giudizio* che sia dedicata al problema del principio di finalità (creatività) in quanto questo entra come componente trascendentale della ricerca scientifica o della conoscenza in senso stretto (cioè della «fisica» come scienza della natura in generale). Qui esso è soltanto un componente necessario sí, ma generico, tale da non richiedere una trattazione specifica – come si è già detto nel paragrafo precedente. Il problema della creatività della conoscenza si pone soltanto a livello metateorico o di teoria generale o di epistemologia fondante o insomma a livello trascendentale; ed è vero quindi che esso non ha incidenza immediata sulle conoscenze empiriche. Ma ha tuttavia un'influenza mediata sulla scienza, poiché ne determina i limiti di validità, le possibili aspirazioni, nonché i modi di produzione: chiarisce per esempio che essa non dipende soltanto da principî a priori, che costituirebbero la parte pura della stessa scienza (la cosiddetta «metafisica della natura»), ma anche da ipotesi e paradigmi a priori: a priori ma non puri, cioè non senza un qualche determinato riferimento all'esperienza, non precostituiti o semplicemente derivabili da principî a priori ma «costruiti» (*selbstgemacht*) [cfr. Mathieu 1958 e 1963; Marcucci 1972].

Esiste dunque un nesso non superficiale, non avventizio tra esperienza estetica, in cui la creatività si manifesta in modo proprio e dominante, e conoscenza. Non una corrispondenza, un parallelismo, un'analogia, ma un legame teorico profondo, verificabile e specificabile in molti sensi diversi. A parte il fatto, in qualche modo ovvio, che preoccupazioni e valutazioni estetiche sono possibili anche quando si ha a che fare con rappresentazioni intellettuali e razionali – per cui si parla ad esempio di «bellezza» di una teoria, di «eleganza» di una dimostrazione, e cosí via –, c'è qualcosa di ancora piú fondamentalmente estetico nell'ambito del conoscere, qualcosa che interviene nella scelta stessa dei paradigmi, delle ipotesi, della terminologia, dei fini applicativi, la cui costituzione non può essere a rigore spiegata con ragioni esse stesse teoriche e conoscitive, dal momento che precedono logicamente il costituirsi di una conoscenza. Senza dubbio si può e si deve ricorrere – per spiegare in modo circostanziato tale precedenza – anche a ragioni d'altro ordine, non conoscitive, ma tecniche, sociali, economiche, e cosí via. Si apre qui una considerazione sociologica, ma in senso non banale, della ricerca scientifica nei suoi momenti salienti e particolarmente delicati di mutamento, là dove la semplice tradizione teorica e metodologica non basta piú a spiegare i singoli atti conoscitivi – quale è stata delineata, con cautela e profondità, da Kuhn nell'ormai famoso *The Structure of Scientific Revolutions* [1962]. E tuttavia tali ragioni «d'altro ordine» (tra le quali Kuhn annovera anche una ragione d'ordine estetico) non sono a loro volta sufficienti per spiegare il perché (la condizione) di certe scelte e dello strutturarsi del comportamento, sia o no scientifico, e dell'esperienza in questo o quel modo, nel senso che esse suppongono comunque una caratteristica plasticità (una creatività appunto), che sola permette all'uomo di rendersi conto della particolarità di certe situazioni e dell'opportunità di adattarvisi nel modo piú vantaggioso (secondo certe condizioni materiali).

Anche Kant parla a suo modo di «vantaggio». Solo che il «vantaggio» kan-

tiano non è – in prospettiva teorica – l'esito di un insieme di operazioni ben riuscite, o addirittura il loro prodotto in senso causale, ma la loro condizione. Solo se la «percezione» di un vantaggio possibile, come capacità estetica e creativa precostituita, è data a priori, il vantaggio può essere effettivamente perseguito in situazioni determinate e in base a restrizioni motivate da un'infinità di ragioni di «altro ordine». (Per cui, sia chiaro, il primato dell'estetico è un primato teorico, non motivazionale in senso empirico: si tratta qui di intendere le condizioni di possibilità delle «rivoluzioni scientifiche», e in generale dello specifico adattamento umano, non di trasformare gli scienziati, o gli uomini in generale, in esteti contemplanti).

Da questo punto di vista si comincia a intravedere l'insussistenza dell'idea dell'evoluzione culturale umana come *prodotto* di condizioni di fatto, operazioni pratiche, invenzioni casuali, e cosí via (si pensi a quanto già si accennava sul ruolo della casualità nell'ambito degli studi paletnologici), e insieme la sua compatibilità con una condizione di possibilità rilevabile a livello metateorico. Senza dubbio un'evoluzione culturale si svolgerà sempre, necessariamente, a condizioni materiali determinate, ma d'altra parte non avrebbe neanche senso farla derivare semplicemente da tali condizioni. È una semplice tautologia affermare ad esempio che la cultura nasce dallo sfruttamento di casualità favorevoli o dall'organizzazione sociale del lavoro, dato che sfruttamento e organizzazione sono già cultura. Ancora piú bizzarro sarebbe far derivare lo stesso linguaggio dalle esigenze poste da un modo di sopravvivenza o da un tipo di produzione piú complessi, poiché il linguaggio è in realtà implicito già in quella complessità. Né risolve in alcun modo il problema la supposizione che tutto ciò si sia svolto in tempi molto lunghi, a differenze molto piccole, e che in particolare la somma di tali differenze creative abbia comportato parallelamente un aumento delle capacità cerebrali, fino alla creatività attuale. Il problema rimane identico, sia che ci si muova sui tempi corti, sia che ci si muova sui tempi lunghi. Non si passa dal primate non umano (o dal primate progenitore dell'uomo e non ancora uomo) all'uomo per piccole differenze, tali da dare l'illusione approssimativa di un processo creativo continuo. Anche da un punto di vista biologico bisogna supporre dei salti, delle decisive mutazioni genetiche, per cui è possibile passare dal semplice comportamento «prova-errore» ad un comportamento sottoposto ad un «principio di generalizzazione»: cioè da una creatività limitata geneticamente ad un ambito relativamente ristretto di scelte, ad una creatività, per cosí dire, geneticamente senza limiti. Tra la manipolazione di un oggetto – volta a renderlo adatto, per contiguità, all'esecuzione di un'operazione determinata – e la costruzione di uno strumento per costruire altri strumenti (il che è possibile solo se si è costituita una dimensione metaoperativa) c'è la stessa differenza che passa tra una rappresentazione individuale (che «per contagio» può permettere di costruire una sorta di classe di somiglianza nella forma di una catena di rappresentazioni) e una «variabile» in senso logico e specificabile in diversi «termini primitivi» o «classi di rappresentazioni individuali». Sfruttamento della casualità, operazione complessa, metaoperazione, linguaggio-metalinguaggio sono in sostanza lo stesso fenomeno visto da punti di vista diversi, e sembra difficile che essi possano «nascere» in tempi diversi, secondo un lento «processo di filiazione». Quando si suppone – come accade frequentemente di leggere – che il linguaggio deve essere qualcosa che ha sulle spalle un milione o un paio di milioni d'anni di età (il che potrà anche essere, ma sulla base di considerazioni paletnologiche del tutto diverse), si cade nell'errore di assumere un paradigma evolutivo insufficiente, caratterizzato da continuità per piccole differenze. La cultura umana sembra invece «esplodere» – stando alla documentazione disponibile – in tempi relativamente ristretti e recenti; e se è vero che una cultura tecnologica complessa, sulla stessa linea della cultura tecnologica moderna, appare soltanto con l'*Homo sapiens sapiens*, comincia a divenire probabile che si possa risalire anche per il linguaggio soltanto di poche decine (o poche centinaia, forse addirittura un solo centinaio) di migliaia d'anni [cfr. Leroi-Gourhan 1964-65]. Ecco un esempio possibile di incidenza mediata di considerazioni metateoriche sul piano della conoscenza effettiva.

Ma anche dalla parte dell'esperienza estetica esiste un legame profondo e specifico con la conoscenza. È questo, forse, uno dei problemi piú antichi, piú intricati e piú controversi che abbiano assillato, almeno a partire dalla cosiddetta «estetica negativa» platonica, la riflessione sull'arte e la poesia. Sarà pur vero infatti – come si tende ad affermare da qualche tempo e su piú fronti, quello marxista ad esempio o quello della moderna semiologia – che l'esperienza e la produzione estetica hanno specifiche valenze conoscitive, per cui esse sono sí conoscenza e insieme lo sono in un certo modo specifico (si pensi in particolare alle elaborazioni di tali problemi in Lukács e Della Volpe); ma il problema si apre proprio a questo punto. Ciò che si vuole sapere è in che cosa consista tale «specifica valenza conoscitiva dell'arte». La soluzione offerta da Kant sembra essere anche in questo senso ancora fondamentalmente attuale: consiste nell'operare una distinzione tra termini interdipendenti a livello formale (o meglio trascendentale), cosí da ritrovare poi esperienza estetica e conoscenza congiunte in concreto e distinguibili a questo livello solo in quanto sono distinguibili in rapporto ai principî cui si richiamano e solo in quanto tali principî svolgono un ruolo piú o meno dominante (o sono considerati come svolgenti un ruolo piú o meno dominante). Tale distinzione-connessione non discende soltanto dall'interdipendenza teorica generale; essa viene in realtà riaffermata continuamente da Kant in relazione ai vari atti in cui l'interdipendenza si specifica; cosí non vengono mai escluse dal giudizio di gusto le componenti extraestetiche (intellettuali, pratiche, istintive: il cosiddetto «piacevole» che consegue alle cosiddette «attrattive»), poiché ciò che conta non è, e non può essere, l'esclusività di un componente (quello estetico o quello intellettuale), ma solo la sua dominanza, il suo porsi come «motivazione del giudizio».

È un luogo comune che l'estetica kantiana sia soltanto un'estetica della «contemplazione». In realtà nulla è piú lontano da Kant, fatte salve oscillazioni e storiche coloriture di gusto, dell'idea della contemplazione di una rappresentazione o di un oggetto «bello» come qualcosa di sottratto alle infinite associazioni che esso può, e deve, contrarre con altre rappresentazioni ed oggetti – come qualcosa, insomma, di colto in una sorta di vuoto originario mediante un pu-

ro sentimento di stupefazione. Quest'impressione – falsa – può nascere soltanto dalla lettura unilaterale e capziosamente letterale di quella parte della *Critica del Giudizio* che si intitola *Analitica del bello*, dove si analizzano appunto le condizioni specifiche della facoltà del giudizio estetico e non giudizi estetici concreti, né quindi si è tenuti a specificare ulteriormente la nozione di accordo delle facoltà come libero gioco. Allo stesso modo nella *Critica della ragion pura* ci si limita all'esame dei principî dell'intelletto, senza toccare i problemi della conoscenza scientifica in senso stretto. Parimenti nella terza *Critica*, e piú precisamente nell'*Analitica del bello*, ci si limita alla nozione di libero gioco – evidentemente connessa alla contemplazione – e ci si astiene da ogni ulteriore precisazione applicativa e quindi dal domandarsi che cosa entri complessivamente in gioco in un'esperienza estetica effettiva. Ma, nei paragrafi dedicati all'arte, al genio e alle cosiddette «idee estetiche», la prospettiva muta sensibilmente, poiché proprio nel caso dell'arte non ci si può astenere – pur rimanendo sempre su un piano teorico e senza scendere all'applicazione – dal dire qualche cosa di piú, al fine di spiegare la possibilità stessa del «bello d'arte».

Le cosiddette «idee estetiche» vengono definite nel § 49 come «quelle rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un *concetto* possa esser loro adeguato, e, per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili» [1790*b*, trad. it. p. 173]. L'idea estetica dunque specifica il libero gioco nel senso dell'«animazione», della dinamizzazione mediante rappresentazioni immaginative e concetti, secondo un rapporto di inadeguatezza che sostiene e alimenta quel gioco, esaltando e l'immaginazione e la stessa attività intellettuale e razionale. Ma questa specificazione riguarda sia il bello artistico, sia il bello naturale: «Si può dire in generale che la bellezza (della natura o dell'arte) è l'*espressione* di idee estetiche; con questa differenza, che nell'arte bella quest'idea deve essere motivata da un concetto dell'oggetto, mentre nella bella natura è sufficiente la semplice riflessione su una intuizione data, senza il concetto di ciò che l'oggetto deve essere, per suscitare e comunicare l'idea di cui l'oggetto è considerato come *espressione*» [*ibid.*, p. 180]. L'unica differenza sta quindi nell'assenza o nella presenza di un'intenzionalità produttrice che, come è ovvio, esige necessariamente la consapevolezza di ciò che l'oggetto «deve essere», e quindi un qualche concetto che guidi innanzitutto la produzione; ma in entrambi i casi si avrà quel rapporto dinamico, in cui si specifica il libero gioco, tra idee estetiche e i molti, sempre inadeguati concetti che esse suscitano e via via esibiscono e oltrepassano. Del resto è addirittura impossibile che, anche in un'esperienza estetica, si possa mettere da parte ogni concetto di fronte a oggetti naturali, o che addirittura si possa non averne alcuno (come pure si dice ellitticamente in sede di distinzione tra «bellezza libera» e «bellezza aderente»): può darsi che non si sappia quale sia lo «scopo» – vale a dire la determinazione conoscitiva specifica, per esempio la sua funzione riproduttiva – di un fiore, portato come esempio tipico di «bellezza libera», ma la rappresentazione di un fiore esibirà in ogni caso, anche in quello della sua bellezza, un qualche concetto, piú o meno specifico e adeguato, e supererà – in quanto «bel» fiore – tale esibizione primaria

in esibizioni ulteriori connesse ad ulteriori «pensieri» o «concetti», secondo la dinamica delle idee estetiche. Una considerazione estetica di un oggetto non può significare in alcun modo spogliare la rappresentazione delle sue determinazioni extraestetiche, poiché la bellezza non è per Kant una qualità oggettiva, qualcosa che può essere attribuito all'oggetto come tale: quelle determinazioni sono proprio ciò che fa di una rappresentazione una rappresentazione. Il problema è invece quello della motivazione dominante del giudizio: se interessa in prima istanza la conoscenza dell'oggetto o la sua unificazione estetica, pur inevitabilmente connessa ad una conoscenza e anzi indefinitamente produttrice – attraverso la dinamica delle idee estetiche – di conoscenze o «pensieri».

Con linguaggio solo apparentemente non kantiano [cfr. Garroni 1976] si può dire in realtà che l'arte, lungi dall'essere qualcosa di irriducibilmente opposto ed estraneo alla conoscenza, è piuttosto il suo correlato essenziale, nella forma specifica dell'«anticipazione», della «totalizzazione», dell'«abbreviazione» e della «verifica sensibile-sentimentale». È la specializzazione non conoscitiva di qualcosa che appartiene, come condizione essenziale, alla stessa conoscenza; e, in quanto tale, essa trascina con sé anche specifiche valenze conoscitive, semplicemente subordinate ad un'unità di tipo estetico, e talvolta dà loro un rilievo particolarmente importante in un'attività tra estetica e conoscitiva, una conoscenza di tipo particolare che si potrebbe chiamare «abbreviativa» e che deve essere possibile in quei casi o per quegli aspetti in cui una conoscenza in senso stretto o non è possibile o non è ancora possibile, e viene perciò surrogata e/o integrata da una quasi-conoscenza di tipo «simbolico». Una conoscenza abbreviativa di questo tipo – che è insieme un'anticipazione problematica di ulteriori e migliori conoscenze e una totalizzazione estetica del conoscere – non si verifica soltanto nei riguardi dei fenomeni finalistici, cui in particolare guardava Kant, ma si produce sempre nei casi in cui sono ipotizzate e fornite spiegazioni provvisorie e problematiche. Il che accade, come è ben noto, anche all'interno di quelle discipline che piú meritano l'appellativo di «rigorose». Qui la creatività interviene dunque non semplicemente a livello di ipotesi fondamentali e di paradigmi, come condizione generica di possibilità, ma anche in quelle produzioni di ipotesi particolari, di connessioni intuite, proposte, abbozzi di teorie, di cui raramente una scienza qualsiasi può fare a meno e che piú evidentemente e specificamente dipendono anche da unificazioni di tipo estetico. Non sempre questo lavoro preliminare, interlocutorio o integrativo della scienza, tra intuitivo e argomentativo, può risolversi poi in conoscenza esplicita, e la quasi-conoscenza trapassare in conoscenza vera e propria: si tratta di un'attività creativa indispensabile e tuttavia rischiosa; ma almeno un esempio classico in senso positivo può essere fornito dal rapporto storico che intercorre tra la teoria evoluzionistica di Darwin e la moderna genetica. Può accadere dunque che un'unificazione estetica manifesti in certi casi un'organizzazione intellettuale interna molto forte, suscettibile di essere ulteriormente sviluppata in tal senso: ciò non caratterizza soltanto fasi o momenti della conoscenza scientifica in senso stretto, ma individua approssimativamente nello stesso tempo e in generale una fascia di attività teorico-pratiche in cui l'estetico e il conoscitivo hanno ruoli variabili, variamente

gerarchizzati e sempre specificamente accentati. Entro questa fascia un'«opera d'arte», o un suo aspetto, può confondersi con un'opera scientifica, o un suo aspetto, nella misura in cui entrambe si manifestano come abbreviazioni conoscitive secondo una forte unità estetica: cosí per esempio si potrà indicare proprio nel romanzo, o in un certo tipo di romanzo, il luogo tipico di una sovrapposizione del genere. Non ha alcun senso, in altre parole, andare in cerca del principio classificatorio distintivo di opere d'arte da una parte e di opere scientifiche dall'altra, poiché tale distinzione è possibile in modo rigoroso solo a livello trascendentale e non a quello degli oggetti empirici concreti, per i quali una specifica creatività estetica è sempre componente essenziale, ineliminabile, anche se variamente specificata e gerarchizzata. Entro questo contesto problematico ciò che si definisce convenzionalmente – o in forza di una tradizione storico-culturale assai sfrangiata e assai poco rigorosa – «arte» o «poesia» è semplicemente la «specializzazione estetica» del conoscere o, piú in generale, del controllo pratico-conoscitivo che l'uomo, come animale dotato di specifiche e fortissime possibilità adattative, esercita sul mondo circostante.

5. *Arte e creatività.*

5.1. La specializzazione estetica.

Perché si faccia arte, «specialistica» o no, e come sia possibile riannodare i nessi tra ciò che è stato prodotto intenzionalmente come «arte» (kantianamente, come «arte bella» e «animata») e ciò che invece sembra slittare per piú versi su altri territori culturali (magici, mitologici, religiosi, filosofici, quasi-conoscitivi, pratici, etico-politici, o anche scientifici in senso stretto) si può forse cominciare a capire in modo piú preciso, non semplicemente descrittivo – come ancora accade per esempio in un Mukařovský [1966], che pure ha nettamente individuato il carattere «funzionale», e non categoriale o classificatorio, dell'estetico. Ciò che è incerto è appunto la catalogazione di distinte attività culturali, dato che è proprio della loro natura di essere mobili e di intrecciarsi l'un l'altra in modi assai vari e neppure sempre, sotto ogni aspetto, coerenti. Ma, al di sotto della superficie eterogenea e pittoresca, sono tuttavia possibili distinzioni formali o trascendentali piú precise (secondo il classico metodo kantiano di risalire dal condizionato alla condizione); e si dovrà allora riconoscere che un ruolo ineliminabile sarà sempre svolto da quel principio soggettivo ed estetico, responsabile della creatività umana, in quanto connesso necessariamente con una legalità condizionante: ruolo – secondo i casi – dominante, codominante o semplicemente subordinato nell'organizzazione dell'esperienza estetica, del sapere magico-religioso, dei codici di comportamento, delle abilità pratiche, della stessa scienza, e cosí via.

Senza dubbio non avrebbe alcun senso parlare avventatamente, senza ulteriori specificazioni, di «arte» – nel senso estetico moderno – per tutto ciò che oggi piace o conviene chiamare con questo nome, in qualunque tempo e sotto qualunque condizione particolare e complessiva sia stato prodotto – si tratti della cosiddetta arte preistorica o primitiva, dell'artigianato, dei riti religiosi, dell'abbigliamento, delle danze e dei canti folclorici, delle sfilate militari, dei racconti popolari o dei motti di spirito, delle scritte sui muri o degli slogan pubblicitari. Tuttavia non avrebbe molto senso neppure rifiutare la dizione sotto ogni punto di vista, se e nella misura in cui bisogna supporre comunque un principio estetico o, piú specificamente, una qualche unificazione di tipo estetico quale condizione della produzione culturale. Lo stesso elevare a dominante – erroneamente o unilateralmente – la componente estetica di certi prodotti è infine possibile in funzione dell'universalità e necessità di quella componente. Si tratta infine di errore fino a un certo punto, dal momento che quella componente non è una determinazione propriamente oggettiva, non appartiene al prodotto in quanto osservabile sotto condizioni oggettive, ma gli appartiene in quanto – come prodotto tipicamente culturale – fa parte di un contesto culturale che lo percepisce in un certo modo o in un altro, e può inoltre variare nel tempo le modalità di percezione. Proprio nel caso di una percezione e valutazione estetica, piú che per altre questioni, i parametri soggettivi dei fruitori – non soltanto in quanto singoli, ma anche in quanto membri di un gruppo e collocati in una storia – costituiscono riferimenti non eliminabili per l'individuazione del senso e della funzione estetica di un prodotto culturale. Il che non vuol dire naturalmente che ogni interpretazione sia lecita in ogni senso, ma solo che la dimensione soggettiva dell'interpretazione, che agisce già a livello di produzione, è essenziale alla costituzione e specificazione dello statuto estetico del prodotto.

Si sa che non è lecito interpretare come «opere d'arte» per esempio le pitture rupestri paleolitiche – benché qualcuno abbia parlato delle grotte di Altamira come della «Cappella Sistina» della preistoria [Kühn 1950] –, e questo perché l'idea di «opera d'arte» – appunto nel senso estetico moderno, nel senso di una sua presunta e assoluta autonomia – è idea relativamente recente. Nello stesso tempo questa stessa idea non avrebbe a sua volta alcun senso se non stabilisse qualche nesso *anche* con quelle pitture, nel senso formale-trascendentale già detto. Se si suppone – come, almeno in parte, sembra ancora lecito – che quelle pitture si inscrivano in un'operazione culturale piú complessa in cui sia saliente il momento del «rito magico della caccia», il discorso fin qui svolto sembra avviare ad intendere in modo piú adeguato, almeno sotto un certo profilo, la distinzione tra «rito magico della caccia» e «regole operative per la caccia effettiva», cioè quell'insieme di conoscenze e di abilità che permettono l'esecuzione di una reale battuta di caccia. «Piú adeguatamente» in questo senso: senza pregiudicare la possibilità di un'interpretazione articolata e nello stesso tempo unitaria, che non si ponga né come un'interpretazione puramente razionalizzante (del tipo «i primitivi credevano ingenuamente che...») e neppure come un'interpretazione puramente mitologica (del tipo «per i primitivi la realtà è realmente una realtà magica»), entrambe viziate da un inammissibile «centralismo culturale». Va da sé infatti che il buon esito della caccia, anche nell'ambito delle culture magiche, è pur sempre affidato alla sperimentata abilità pratico-intellettuale dei cacciatori: e tuttavia il rito venatorio – e gli oggetti figurali ad esso connessi –

non solo non è un semplice «lusso» (e anzi esso, nell'ambito della società che lo pratica, è una condizione indispensabile ad un esito favorevole almeno quanto l'abilità reale), ma ha piuttosto – nel linguaggio qui adottato – un'essenziale funzione rassicurativa nei riguardi dell'operazione venatoria, è una sua anticipazione e totalizzazione estetica, in quanto quel rito è fondato sullo specifico uso di un principio estetico e creativo senza del quale neppure l'abilità potrebbe a sua volta nascere. In altre parole, il rito (e la pittura) fornisce il medesimo schema di unificazione del molteplice che è proprio della caccia effettiva e dell'abilità che essa richiede, ma sotto un profilo piú specificamente estetico, che si specializza a livello di rito (e di pittura) senza tuttavia perdere i contatti con la specializzazione venatoria operativa.

La correlazione tra comportamento pratico-intellettuale e comportamento estetico non ha quindi quasi niente a che fare con la vecchia banalità secondo la quale l'arte restituirebbe un equivalente immaginario, un riflesso sensibile e sentimentale del mondo conosciuto e praticato, risolvendosi perciò in un «lusso», di cui tuttavia non si saprebbe fare a meno, inspiegabilmente, senza dispiacere. (Anche in rapporto a quest'idea è nata la fragile ideologia contemporanea della «morte dell'arte»). Ma è vero il contrario: una qualche «arte», specializzata o no, piú o meno specializzata, deve esistere, se la conoscenza e l'attività pratica sono possibili. La motivazione e la necessità di un'immagine estetica del mondo devono infatti essere ricercate non al di fuori del controllo pratico-intellettuale esercitato sul mondo stesso, ma al suo interno; tale immagine non è affatto un semplice «riflesso» di «qualche altra cosa» sul versante inafferrabile dell'espressività, ma è piuttosto la specializzazione piú o meno forte del medesimo principio estetico del conoscere in quanto esso contribuisce – deve contribuire – al complessivo «essere coscienti» nell'ambiente in cui si vive, cioè all'intelligente e creativo autoadattamento umano. L'arte non fornisce un «doppio» della conoscenza, come qualcosa in piú rispetto ad essa; ma è radicata nel conoscere e si specializza secondo sue proprie leggi di sviluppo e di costruzione, che escludono tassativamente ogni pedestre specularità rispetto all'extra-artistico, perfino nel caso di manifestazioni fortemente mimetiche, o di ripetizione istituzionale in funzione di modelli fortemente codificati. Anche nel caso di riproduzioni meccaniche o a forte componente meccanica, che presuppongono in ogni caso un progetto costruttivo.

Ora, tale autoadattamento – proprio perché è cosí plastico e potente, fondato su condizioni intellettuali molto generali – è inevitabilmente anche sorgente di ansia, di paura, di insicurezza. Le capacità creative umane di adattamento rivelano nello stesso tempo i rischi continui cui si è esposti, la frammentarietà e limitatezza del controllo pratico-intellettuale, l'impossibilità insomma di un «adattamento totale» mettendo cosí in crisi l'idea falsa e regressiva (e quindi ben piú pericolosa) o piuttosto il desiderio allucinatorio di un'evasiva «sicurezza assoluta» (che non può essere altro di fatto che la sicurezza del porcellino di terra, cui la morte sopravviene inopinatamente dall'esterno, «per caso», come «per caso» esso sopravvive); ma per ciò stesso restaurano l'unica, realistica garanzia di adattamento su cui è possibile contare. Si ritrova qui la giustificazione pro-

priamente estetica (Kant avrebbe parlato di «conservazione dello stato d'animo», cioè di «piacere») di una specializzazione estetica, in quanto già radicata nelle esigenze di un adattamento pratico-conoscitivo. È infatti su quella garanzia, specificamente umana, che può e in qualche modo deve nascere una specializzazione della creatività come tale: ciò che nella conoscenza e nel comportamento pratico è fonte di ansia consapevole può e in qualche modo deve divenire – in una specializzazione estetica – stato d'animo rassicurativo, contropartita dell'ansia, sua integrazione sentimentale, tale da rendere «sicura», per cosí dire, la stessa «insicurezza», in quanto compresa e dominata mediante un'operazione, anche soltanto soggettiva, di anticipazione e totalizzazione dell'esperienza possibile.

Entro questi limiti e in questo senso preciso si può dire dunque senz'ombra di retorica che l'«arte» (non in senso materiale, come questa arte, questa determinata operazione, questa poetica, questa tradizione) è «eterna»: è una specializzazione non-conoscitiva del conoscere stesso, che nasce dal conoscere, si pone come sua garanzia formale e insieme lo integra in una sorta di «stato d'animo conoscitivo o adattivo» totalizzante. Ciò che – nel solco di una certa tradizione, del resto abbastanza recente – è stato chiamato «arte» senz'altra specificazione, «arte pura», e simili, rappresenta soltanto una determinata specializzazione della creatività, che non avrebbe senso se non fosse nello stesso tempo la prosecuzione e la trasformazione di specializzazioni estetiche precedenti, culturalmente piú complesse ed eterogenee, per cosí dire meno formalizzate. Ci si potrebbe spiegare rapidamente rovesciando l'espressione metaforica già citata: se non è vero che le grotte di Altamira sono la «Cappella Sistina» della preistoria, è un po' piú vero che la Cappella Sistina è invece l'«Altamira» del secolo XVI, sebbene qui – nella Cappella Sistina – la specializzazione estetica sia piú forte, piú esplicitamente organizzata e segnalata, e le sue interne correlazioni con la sfera pratico-conoscitiva siano piú mediate, distanziate, rese – come si dice – «ideali». In generale non è possibile intendere un prodotto estetico altamente specializzato se non lo si coglie differenzialmente rispetto a prodotti in qualche modo meno specializzati, se per esempio non si paragona la poesia con il mito, l'arte classica con la magia figurale, il poema colto con l'attività dei cantastorie, il romanzo d'arte con il romanzo popolare e il *feuilleton*, il piú spericolato, raffinato ed elitario sperimentalismo d'avanguardia con manifestazioni piú ingenue e piú istituzionalizzate, a loro volta piú evidentemente connesse ad un'organizzazione culturale in cui non è dato ritrovare l'estetico allo stato puro (o presuntivamente puro). In altre parole, la specifica creatività artistica – quale si manifesta nelle forme d'arte piú esclusive, aristocratiche o borghesi che siano, o semplicemente individualistiche – è la medesima creatività che regola in generale la produzione culturale, quale che sia, ed esprime ancora una volta le caratteristiche specifiche dell'adattamento umano, le sue specifiche capacità illimitate di scelta sotto condizioni intellettuali, sotto una legalità assai generale, capace quindi di specificarsi nei modi piú diversi e opportuni. (E anche «inopportuni», naturalmente, che rappresentano tuttavia opportunità diverse, talvolta soltanto patologiche e antieconomiche, e altre volte invece piú complesse, piú elevate e quindi, da questo punto di vista, paradossalmente piú economiche: l'artista «de-

moniaco» contribuisce spesso in modo piú decisivo al complessivo «essere coscienti» che non l'artista equilibrato, attestato su posizioni difensive regressive).

5.2. La costruttività dell'arte.

L'attività artistica specializzata è dunque anche attività pratica, volta in qualche modo al conseguimento di uno scopo, e attività conoscitiva, capace di veicolare conoscenze: è operazione e messaggio. Solo che in certi casi, e forse tendenzialmente sempre, quando la specializzazione raggiunge un certo grado minimo, operazione finalizzata e messaggio comunicativo possono rappresentare strati estremamente mediati, distanziati, messi in parentesi, e quindi difficilmente determinabili e decifrabili, dell'attività artistica. Il suo carattere dominante è di essere, piú che praticamente finalizzata o comunicativa, puramente costruttiva, in quanto esibisce secondo procedimenti empirici la creatività dell'attività pratico-conoscitiva in generale. Non si è parlato a caso, prima, di «specializzazione» o addirittura di «formalizzazione». Ci si potrebbe esprimere cosí, con il seguente paragone: come il metalinguaggio (per esempio nel caso estremo del metalinguaggio logico) non dice nulla, per cosí dire, delle «cose», di ciò di cui parla il linguaggio-oggetto, cosí l'attività artistica è una sorta di metaoperazione che non si propone nessuno dei fini perseguiti dalle operazioni finalizzate. Con ciò essa si distanzia nettamente dagli scopi perseguibili e dalle conoscenze che essi suppongono e sono in essi incorporate. Questa non è affatto una legittimazione teorica dell'arte pura o dell'«arte per l'arte», anche se di questi fenomeni storici può fornire una base di spiegazione e di giustificazione non banale, rivendicando il possibile senso profondo e la compattezza culturale anche dell'«arte per l'arte» e dell'ingiustamente maltrattato «formalismo». Il discorso è un altro, piú generale e piú articolato.

In realtà in uno strumento umano c'è già necessariamente una componente metaoperativa come sua condizione di possibilità; solo se, a livello genetico, si è sviluppata una capacità creativa di operare su operazioni, e non piú soltanto direttamente, per contiguità, sugli oggetti, esso è pensabile e spiegabile. In questo senso, gli strumenti non sono propri degli animali non umani: non sembra che finora si sia mai osservata presso di essi la «fabbricazione di uno strumento *per* fabbricare uno strumento», cioè un atto propriamente metaoperativo, e nemmeno per la verità – come ha osservato il sovietico Khrustov [1970] – il semplice «uso di uno strumento già fatto *per* fabbricare uno strumento», non essendo mai andati i primati non umani al di là del livello probabile del cosiddetto australopiteco [cfr. Mainardi 1974]. Il loro comportamento operativo è insomma unidimensionale: è possibile l'uso dello strumento-arto, o anche di uno «strumento trovato», o anche la modificazione di uno strumento trovato al fine di adattarlo per contiguità ad una determinata operazione. Ma le operazioni umane richiedono anche una dimensione metaoperativa che costituisce il corrispondente esatto della dimensione metalinguistica del linguaggio umano. La costruzione di un utensile umano qualunque – non piú semplice prolungamento della mano – non è volta infatti ad una utilità immediata, e neppure ad un insieme indefinito

e indifferenziato di utilità, collegate tra loro per semplice associazione; ha invece un'utilità mediata, in quanto determina una «classe di scopi possibili», che poi possono essere perseguiti a condizioni fattuali e intenzionali opportune. Già a questo punto si è insomma costituito uno scarto rispetto allo scopo immediato, mediante un atto di «riflessione operativa». Ma il fatto che una dimensione metaoperativa sia cresciuta all'interno dell'operare, trasformandolo radicalmente, suppone appunto una coscienza metaoperativa capace di esprimersi anche in modo relativamente autonomo, cioè a livelli di crescente generalizzazione e di sempre maggiore distanziamento rispetto agli scopi. Tutto ciò appare documentato in modo convincente dalla caratterizzazione della tecnologia propria delle specie schematicamente determinate da Leroi-Gourhan in «Arcantropi», «Paleantropi» e «Neoantropi» [1964-65, cap. III], sia nel senso della discontinuità del processo evolutivo tecnologico (improvviso impennarsi della curva che rappresenta la quantità e la diversità degli strumenti fabbricati, *come se* con Paleantropi e Neoantropi si fosse verificato un qualche «fatto nuovo» genetico), sia nel senso di una quasi-correlazione tra fabbricazione di strumenti, appartenenti già in linea di principio alla tecnologia umana, e l'apparizione di una componente metaoperativa tendente alla specializzazione formale, distanziata dai fini immediati.

Che si possa costruire un utensile propriamente detto significa dunque nello stesso tempo che l'operazione è stata liberata dall'assillo degli scopi immediati, che si può operare anche a prescindere da questi, che si è insomma aperto uno sconfinato territorio di sperimentazione operativa e che proprio questa apertura (perché no? questo «disinteresse») è il contrassegno saliente delle proprietà della specie umana, che il perseguire questa sperimentazione senza scopi immediati è non soltanto utile mediatamente (in vista di scopi mediati, secondo un'economia operativa e procedure piú razionali e piú potenti) ma è anche nello stesso tempo fonte di autoidentificazione e di gratificazione. L'uomo si riconosce tale – nelle sue specifiche capacità pratico-intellettuali – proprio in questo liberarsi dall'assillo di scopi immediati: allo «scopo immediato», che non è proprio soltanto dell'uomo, si sostituisce lo «scopo mediato» e nello stesso tempo l'«assenza di scopo». Su questa base nasce ciò che viene definito oggi «arte», e nasce già – anzi «esplode» improvvisamente, per quel che è dato di sapere e di congetturare – in tempi antichissimi; anche se ovviamente non si può parlare di «cultura figurativa paleolitica» nello stesso modo storicamente e culturalmente determinato in cui si parla di cultura figurativa storica, recente o recentissima. Una vera e propria «assenza di scopo» è fenomeno moderno, ma solo in quanto quell'«assenza» è divenuta un principio esplicito e ha dato luogo a produzioni storicamente e culturalmente determinate. Una qualche assenza implicita tuttavia deve essere riconosciuta in generale all'operare umano come condizione della sua possibilità, anche se in concreto piú che di assenza si parlerà piuttosto – ma lo stesso è vero per la cultura storica e anche contemporanea – di «giustificazione sociale non pratica, ma simbolica» dell'operazione. Nel caso delle cosiddette culture primitive si ha appunto a che fare con documenti figurali a forte valenza simbolica, strettamente integrati con la cultura nel suo complesso,

e quindi anche con scopi mediati (si pensi al caso, già esemplificato, della pittura integrata in una mitologia e in una pratica magica venatoria); ma resta il fatto che già nel Paleolitico superiore tale integrazione avveniva mediante operazioni in se stesse prive di scopi immediati e perfino di scopi mediati rappresentati nell'utensile. L'uomo stava già costruendo – con un metodo che nei suoi principî e nei suoi procedimenti generali non è dissimile dal metodo ancora oggi proprio delle culture e delle tecnologie piú sofisticate (in questo senso non è stato fatto, né si poteva fare un solo passo avanti, come già su tempi piú brevi appare evidente a livello linguistico) –, stava appunto costruendo e specificando i propri sistemi culturali: un momento emergente di tale costruzione è rappresentato dall'operazione-senza-scopo o operazione-simbolo.

La finalizzazione pratica e il carattere comunicativo dell'attività artistica sono dunque suoi aspetti essenziali, senza dei quali non si capirebbe neppure che cosa possa essere e perché mai sia nata la cosiddetta «attività artistica»; ma essi non esauriscono le sue condizioni di possibilità e neppure il quadro esplicativo fondamentale che permette in concreto di analizzare e interpretare adeguatamente i suoi prodotti: il sentimento, il piacere o – se si vuole – il «desiderio» sono componenti altrettanto indispensabili. La tendenza attuale, soprattutto nell'ambito degli studi semiologici, è di identificare «prodotto artistico» e «messaggio», e se ne comprende il perché, dato che la semiologia, almeno nella sua corrente europea, è nata da una considerazione linguistica, come sua estensione e totalizzazione. Sta il fatto tuttavia che sotto questo aspetto sono emersi taluni risultati di notevole interesse – proprio nella misura in cui l'arte è anche comunicazione, e non può non esserlo –, ma del tutto insufficienti per una spiegazione complessiva del fenomeno artistico. Un esempio particolarmente interessante in questo senso può essere fornito dalla musica, in particolare dalla musica strumentale settecentesca; cioè da un'arte che – per esempio nella prospettiva semiologica totalizzante di un Prieto [1975], volta a considerare la semiosi in senso stretto come un semplice caso particolare dell'operare, inteso come il modo della significazione piú generico – non riesce a trovare una sua collocazione precisa tra i cosiddetti *arts littéraires* e i cosiddetti *arts architecturaux* (non coincidenti ovviamente con ciò che si intende materialmente con «letteratura» e «architettura»). Che la musica sia un «linguaggio» di tipo particolare, per esempio di tipo «sintattico» [cfr. Nattiez 1975], può essere in qualche modo vero, ma non permette di capire molto di piú della musica di quanto non facessero capire metodi piú tradizionali. La musica sembra essere in realtà un'operazione pura in modo esemplare (cioè un'operazione a forte dominante metaoperativa), attuata per di piú attraverso *media* tipicamente non operativi, e insieme un equivalente estremo del linguaggio, al limite del linguaggio, un'operazione simbolizzante, istituzionalizzabile anche in sistemi simbolici in senso forte, e per ciò stesso disponibile ad unirsi non esternamente con il linguaggio in senso proprio: «musica» nel senso originario del termine greco, cioè «musica-poesia» inestricabilmente unite nei due sensi possibili, come musica che si fa linguaggio e si unisce al linguaggio, e come linguaggio che si fa musica mediante procedimenti metrici e quasi-musicali (quantità, altezza, ecc.). Ma il procedimento fondamentale della musica

sembra essere appunto di tipo costruttivo, volto alla produzione di oggetti senza scopo, anche se in essi è dato ritrovare in linea di principio valenze mediate pratiche e comunicative [cfr. Garroni 1977].

La creatività artistica in altre parole si esplica nella forma di un «gioco» puramente costruttivo – in certi casi una semplice combinatoria – sotto le condizioni di una legalità generale, che rimane per cosí dire sullo sfondo, e specificandosi di volta in volta in codici e strutture che lo storico o lo studioso dell'arte è tenuto ad analizzare e determinare; e tale gioco può essere di volta in volta piú o meno ludico, piú o meno pratico-comunicativo, dall'estremo della musica pura o della pittura non figurativa fino all'architettura finalizzata, al design, al romanzo, al romanzo-saggio: ma è specificamente creatività artistica in quanto assume come dominante il principio della costruttività metaoperativa (o in quanto, a ragion veduta, si considera tale principio come dominante). Tutto ciò ha nelle arti figurative la sua esemplificazione piú pertinente, in particolare sotto il profilo dell'organizzazione spaziale dell'immagine. Senza dubbio tale organizzazione ha anche valenze simboliche, e piú precisamente pratico-intellettuali, e quindi semiotiche; ma esse costituiscono in generale una componente generica del prodotto artistico, l'interesse convogliandosi proprio sulle modalità costruttive particolari dello spazio. Ammesso che si possa sempre esplicitare l'aspetto conoscitivo e comunicativo della spazialità (per esempio nel caso della prospettiva rinascimentale, o della prospettiva inversa tardo-antica e medievale, della spazialità curva o della spazialità cubista), ciò riguarda al massimo grandi spaccati culturali, mentre rimane del tutto inesplicata la vicenda piú circostanziata, e pur rilevante interpretativamente, della elaborazione, modificazione e applicazione dei vari procedimenti generici. La «forma» acquista qui, in questo senso preciso, un rilievo decisivo, quale fu visto magistralmente da Wölfflin [1915] nella sua opera piú classica. A chi obiettasse che ciò che interessa, nell'arte e in qualsiasi altro prodotto culturale, è non la «forma» – che non si saprebbe bene che cosa significhi – ma il «senso» dell'opera d'arte, si dovrebbe innanzitutto rispondere non rovesciando la scelta, ma insistendo sul fatto che la forma – oltre la legalità dell'intelletto – è una condizione trascendentale del senso in quanto specificazione creativa e costruttiva di un senso in generale. Né si tratta del resto di scegliere la forma a scapito del senso, ma di graduare di volta in volta le due considerazioni in rapporto ai prodotti con cui si ha a che fare, restando per fermo che in linea di principio le due considerazioni non possono mai essere disgiunte.

La moderna semiologia, che soprattutto ha insistito sul senso anche per le ragioni sopra ricordate, ha del resto riconosciuto con sufficiente chiarezza tale carattere costruttivo dell'attività artistica, o è stata inevitabilmente trascinata dalle cose stesse a riconoscerlo. Il concetto di «straniamento» elaborato dai formalisti russi negli anni '10 e '20, che si chiamerà poi «attualizzazione» presso i linguisti e semiologi del Circolo di Praga (un concetto che ha avuto, come è ormai noto, un peso determinante perfino in un Brecht, cui certo non può essere imputato un peccato di formalismo in senso negativo), l'idea formalista, praghese, poi sviluppata in particolare da Jakobson, di «orientamento sul messaggio», di «reificazione» del linguaggio nella poesia, ripresa e diffusa largamente

dai semiotici degli ultimi quindici-vent'anni, sono tutte nozioni che mettono in evidenza piú il carattere metaoperativo e costruttivo dell'attività artistica che non il suo carattere specificamente comunicativo. Certo, la componente metaoperativa della poesia, il fatto che essa sia costruita ad esempio secondo schemi metrici precostituiti e condizionanti (una manipolazione operativa del linguaggio), non può non influire anche sul suo senso; ma sarebbe inadeguato determinare la funzione di quegli schemi soltanto in relazione a quell'influenza: se verso o rima possono contribuire in certi casi alla proliferazione e ambiguazione dei sensi e a costituire la dimensione tipicamente polisemica della poesia, in altri casi accade esattamente il contrario (come nella filastrocca mnemonica «trenta giorni ha settembre, | con april, giugno e novembre, | di ventotto ve n'è uno, | tutti gli altri ne han trentuno»), pur restando ferma un'operazione di «reificazione».

In realtà si ha a che fare qui – in accordo con le premesse teoriche già delineate a vari livelli – con due procedimenti fondamentali, opposti e correlativi (fondamentali, si badi, non soltanto nella produzione artistica in senso stretto): con la «simbolizzazione dell'operazione» da una parte e con l'«operativizzazione del linguaggio» dall'altra. Sfuggirebbe del tutto la possibilità di ricostruire un'attendibile fenomenologia dell'esperienza estetica – di oggi e di sempre –, se appunto non si tenesse conto di questi due procedimenti condizionanti nel loro intersecarsi, sovrapporsi, scambiarsi le parti e complicarsi, del divenire «quasi-linguaggio» delle operazioni, dello svilupparsi in esse di una componente comunicativa (di cui non sempre è facile e con ragione appurare di «che cosa» sia comunicativa in stretto senso semiotico) e per altro verso del divenire «quasi-operazione» del linguaggio, del suo complicarsi e oggettualizzarsi secondo procedimenti che non hanno necessariamente precise valenze semiotiche, per esempio nel caso canonico dei procedimenti metrici, e che talvolta slittano addirittura verso la musica (come nel caso della «poesia di parole», della «poesia pura», della «poesia come musica»). Si tratta di una distinzione teorica fondamentale che tiene conto dei problemi incontestabili su cui è nata la distinzione «astanza» / «semiosi» di Brandi, e dalla quale può venire qualche chiarimento essenziale sulla ricordata oscillazione di Jakobson e di altri (basterebbe ricordare, in Italia, Eco), che per un verso interpretano i procedimenti poetici come procedimenti di intensificazione e di ambiguazione semantica (che è il loro aspetto simbolico-linguistico, strato ineliminabile di ogni produzione culturale) e per altro verso li concepiscono, piú propriamente sulla scia dei formalisti russi, come procedimenti volti ad una concomitante reificazione, nella poesia, del linguaggio (che è il loro aspetto propriamente simbolico-operativo).

Se infine si esce da una prospettiva semiologica – sempre piú bisognosa di una revisione profonda e di una fondazione epistemologica –, tutti questi problemi possono forse cominciare a chiarirsi e a districarsi. Non c'è nessuna contraddizione nel fatto che un procedimento poetico (o piú in generale artistico) possa avere funzioni diverse (ambiguazione/reificazione) o addirittura opposte (ambiguazione/univocazione), se il suo fondamento non è immediatamente pratico-comunicativo, ma è piuttosto costruttivo. Tale costruttività, che è peraltro

propria anche della conoscenza, ma entro un'organizzazione e gerarchizzazione diversa, come s'è visto, va riportata ad un principio estetico creativo, che ha il suo dominio piú caratteristico nell'attività artistica, cioè in operazioni a forte dominante metaoperativa. Proprio qui il «gioco» è pienamente tale e riacquista nello stesso tempo tutta la sua serietà. Rispetto all'oratore, sostiene Kant, «il poeta... promette poco ed annunzia un semplice giuoco d'idee, mentre poi fornisce qualche cosa degna di seria occupazione, con l'alimentare, giocando, l'intelletto e animarne i concetti con l'immaginazione» [1790*b*, trad. it. p. 182]. [E. G.].

Antinucci, F.
1977 *Fondamenti di una teoria tipologica del linguaggio*, Il Mulino, Bologna.

Barnett, A.
1970 *"Instinct" and "Intelligence": The Behaviour of Animals and Man*, Penguin Books, Harmondsworth (trad. it. Boringhieri, Torino 1972).

Barron, F.
1968 *Creativity and Personal Freedom*, Van Nostrand, Princeton N.J. (trad. it. Astrolabio, Roma 1971).

Bergson, H.
1900 *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Alcan, Paris (trad. it. Utet, Torino 1971).

Boole, G.
1847 *The Mathematical Analysis of Logic, Being an Essay toward a Calculus of Deductive Reasoning*, Macmillan, Barclay and Macmillan, Cambridge (trad. it. Silva, Milano 1965).

Brandi, C.
1960 *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano.

Bury, J.
1932 *The Idea of Progress. An Inquiry into its Origin and Growth*, Macmillan, London (trad. it. Feltrinelli, Milano 1964).

Cassirer, E.
1923-29 *Philosophie der symbolischen Formen*, Bruno Cassirer, Berlin (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1966-67).

Chafe, W. L.
1970 *Meaning and the Structure of Language*, University of Chicago Press, Chicago.

Childe, V. G.
1936 *Man Makes Himself*, Watts, London (trad. it. Einaudi, Torino 1952).

Chomsky, N.
1963 *Formal Properties of Grammars*, in R. D. Luce, R. R. Bush, E. Galanter (a cura di), *Handbook of Mathematical Psychology*, Wiley, New York, pp. 323-418 (trad. it. in *Saggi linguistici*, vol. I, Boringhieri, Torino 1969).
1964 *Current Issues in Linguistic Theory*, Mouton, The Hague.
1965 *Aspects of the Theory of Syntax*, Mit Press, Cambridge Mass. (trad. it. *ibid.*, vol. II, Boringhieri, Torino 1970, pp. 39-258).
1966 *Cartesian Linguistics: A Chapter in the History of Rationalist Thought*, Harper and Row, New York (trad. it. *ibid.*, vol. III, Boringhieri, Torino 1969, pp. 41-128).
1968 *Language and Mind*, Hartcourt Brace and World, New York (trad. it. *ibid.*, pp. 220-28).

Darwin, Ch.
1871 *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, Murray, London (trad. it. Editori Riuniti, Roma 1976²).
1872 *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Murray, London.

De Mauro, T.
1965 *Introduzione alla semantica*, Laterza, Bari 1970[3].
1966 *Modelli semiologici: l'arbitrarietà semantica*, in «Lingua e Stile», I, pp. 37-61; ora in *Senso e significato*, Adriatica, Bari 1971.
1970 *Saggio di teoria formalizzata del noema lessicale*, in appendice alla terza ed. di De Mauro 1965.
1974 Introduzione all'edizione italiana di R. A. Hinde (a cura di), *Non-Verbal Communication*, Cambridge University Press, London 1972 (trad. it. Laterza, Bari 1974).

Descartes, R.
1637 *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, Maire, Leiden (trad. it. in *Opere*, Laterza, Bari 1967).

Eco, U.
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

Fornari, F.
1976 *Simbolo e codice. Dal processo psicoanalitico all'analisi istituzionale*, Feltrinelli, Milano.

Freud, S.
1905 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Deuticke, Leipzig und Wien (trad. it. in *Opere*, vol. V, Boringhieri, Torino 1972, pp. 7-211).

Gadamer, H. G.
1965 *Wahrheit und Metode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen 1965[2] (trad. it. Marietti, Torino 1973).

Garroni, E.
1976 *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla «Critica del Giudizio»*, Bulzoni, Roma.
1977 *Ricognizione della semiotica*, Officina Edizioni, Roma.

Godel, R.
1957 *Les sources manuscrites du «Cours de linguistique générale» de F. de Saussure*, Droz-Minard, Genève-Paris.

Guilford, L. H.
1959 *Traits of Creativity*, in H. H. Anderson (a cura di), *Creativity and its Cultivation*, Harper and Row, New York (trad. it. La Scuola, Brescia 1972).

Hjelmslev, L.
1954 *La stratification du langage*, in «Word», X, pp. 163-88 (trad. it. in L. Heilmann e E. Rigotti (a cura di), *La linguistica: aspetti e problemi*, Il Mulino, Bologna 1975, pp. 79-109).

Hogrebe, W.
1974 *Kant und das Problem einer transzendentalen Semantik*, Alber, Freiburg und München (trad. it. Officina Edizioni, Roma 1978).

Hoof, J. A. R. A. M. van
1972 *A Comparative Analysis of the Philogenesis of Laughter and Smiling*, in R. A. Hinde (a cura di), *Non-Verbal Communication*, Cambridge University Press, London (trad. it. Laterza, Bari 1974, pp. 277-314).

Jakobson, R.
1959 *On Linguistic Aspects of Translation*, in R. A. Brower (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge Mass. pp. 232-39; ora in *Essais de linguistique générale*, I, Minuit, Paris 1963 (trad. it. Feltrinelli, Milano 1966, pp. 56-64).
1973 *Relations entre la science du langage et les autres sciences*, in *Essais de linguistique générale*, II, Minuit, Paris.

Kant, I.
1781 *Kritik der reinen Vernunft*, Hartnoch, Riga (trad. it. Utet, Torino 1967).
[1790*a*] *Erste Fassung der Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, Meiner, Leipzig 1927 (trad. it. Laterza, Bari 1969).
1790*b* *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friederich, Berlin und Libau (trad. it. Laterza, Bari 1970[7]).

Khrustov, G. L.
1970 *The Problem of the Origin of Man*, in «Soviet Psychology», IX.

Kühn, H.
1950 *Auf den Spuren des Eiszeitmenschen*, Harrassowitz, Wiesbaden (trad. it. Martello, Milano 1952).

Kuhn, Th. S.
1962 *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it. Einaudi, Torino 1969).

Lagache, D.
1962 *Structure en psychologie*, in R. Bastide (a cura di), *Sens et usage du terme structure*, Mouton, The Hague (trad. it. Bompiani, Milano 1966).

La Mettrie, J. Offroy de
1748 *L'Homme machine*, Luzac, Leiden (trad. it. Feltrinelli, Milano 1973[2]).

Lenneberg, E. H.
1967 *Biological Foundations of Language*, Wiley, New York (trad. it. Boringhieri, Torino 1971).

Leroi-Gourhan, A.
1964-65 *Le geste et la parole*, 2 voll., Michel, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1977).

Lorenz, K.
1949 *Er redete mit dem Vieh, den Vögeln und den Fischen*, Borotha-Schöler, Wien (trad. it. Adelphi, Milano 1975[2]).

Lorenzen, P.
1968 *Methodisches Denken*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Mainardi, D.
1974 *L'animale culturale*, Rizzoli, Milano.

Marcucci, S.
1972 *Aspetti epistemologici della finalità in Kant*, Le Monnier, Firenze.

Marx, K., e Engels, F.
1848 *Manifest der kommunistischen Partei*, Burghard, London (trad. it. Einaudi, Torino 1974[7]).

Mathieu, V.
1958 *La filosofia trascendentale e l'«Opus postumum» di Kant*, Edizioni di Filosofia, Torino.
1963 Introduzione a I. Kant, *Opus postumum*, Zanichelli, Bologna, pp. 3-66.

Morris, Ch. W.
1946 *Signs, Language and Behavior*, Prentice-Hall, New York (trad. it. Longanesi, Milano 1963[2]).
1964 *Signification and Significance*, Mit Press, Cambridge Mass.

Morris, D.
1968 *Der nackte Affe*, Drömer, München (trad. it. Bompiani, Milano 1968).

Mukařovský, J.
1966 *Studie z estetiky*, Odeon, Praha (trad. it. Einaudi, Torino 1973).

Nattiez, J.-J.
1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, Paris (trad. it. in preparazione presso Einaudi).

Panofsky, E.
1927 *Die Perspektive als »simbolische Form«*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg», pp. 258-330 (trad. it. Feltrinelli, Milano 1961).

Piaget, J.
1970 *L'Epistémologie génétique*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Laterza, Bari 1971).

Poincaré, H.
1902 *La science et l'hypothèse*, Flammarion, Paris (trad. it. parziale Signorelli, Roma 1968[2]).

Popper, K.
1959 *The Logic of Scientific Discovery*, Hutchinson, London (trad. it. Einaudi, Torino 1970).

Premack, D.
1970 *The Education of Sarah*, in «Psychology Today», pp. 55-58.
1971 *On the Assessment of Language Competence in the Chimpanzee*, in A. M. Schrier e F. Stollnitz (a cura di), *Behavior of Non-Human Primates*, IV, Academic Press, New York - London, pp. 186-228.

Prieto, L. J.
1975 *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*, Minuit, Paris (trad. it. Feltrinelli, Milano 1976).

Salanitro, N.
1969 *Peirce e i problemi dell'interpretazione*, Silva, Roma.

Saussure, F. de
[1906-11] *Cours de linguistique générale*, Payot, Lausanne-Paris 1916 (trad. it. Laterza, Bari 1968²).

Scaravelli, L.
1968 *Scritti kantiani*, La Nuova Italia, Firenze.

Skinner, B. F.
1974 *About Behaviorism*, Knopf, New York (trad. it. Sugar, Milano 1976).

Thèses
[1929] *Thèses presentées au Premier Congrès des Philologues Slaves*, in «Travaux du Cercle Linguistique de Prague», I; ora in J. Vachek (a cura di), *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana University Press, Bloomington 1964.

Tyson, M.
1966 *Creativity*, in B. M. Foss (a cura di), *New Horizons in Psychology*, Penguin Books, Harmondsworth (trad. it. Boringhieri, Torino 1968, pp. 164-79).

Venturi, L.
1936 *History of Art Criticism*, Dutton, New York (ed. it. Einaudi, Torino 1974⁵).

Vygočkij, L. S.
1934 *Izbrannye psichologičeskie issledovanija*, a cura di A. N. Leont'ev e A. R. Lurija, Akademija Pedagogičeskich Nauk, Moskva 1956 (trad. it. Giunti, Firenze 1966).

Werner, H.
1946 *Comparative Psychology of Mental Development*, International Universities Press, New York 1946² (trad. it. Giunti, Firenze 1970).

Wertheimer, M.
1945 *Productive Thinking*, Harper, New York (trad. it. Giunti, Firenze 1965).

Wittgenstein, L. J. J.
1922 *Tractatus logico-philosophicus*, Kegan Paul, Trench and Trubner, London (trad. it. Einaudi, Torino 1974).
[1941-49] *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford 1953 (trad. it. Einaudi, Torino 1974).

Wölfflin, H.
[1915] *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Bruckmann, München 1923.

La creatività è connessa anzitutto ai problemi di costruzione del **segno**, del **simbolo** e dei loro **valori** (cfr. anche **significato, senso/significato**). Si deve considerare la possibilità che si tratti di un elemento caratterizzante del comportamento semiotico umano (cfr. **comportamento e condizionamento, comunicazione**) – inteso come una continua riorganizzazione del rapporto **soggetto/oggetto** –, oppure vada riferita anche a forme di quello **animale** e del funzionamento di alcuni tipi di **intelligenza artificiale**. La creatività si presenta come un termine chiave del rapporto **natura/cultura**, istinto/intelligenza, **innato/acquisito** (seppure talora travisato o esasperato), anche là dove

si manifesta una **tecnica** di appropriazione dell'**ambiente** da parte dell'**uomo**, ad esempio con certi tipi di **utensile** o **manufatto** (cfr. **cultura materiale**).

Legata allo studio delle strutture e dei modi della **conoscenza** (cfr. **empiria/esperienza, induzione/deduzione, verificabilità/falsificabilità**), per cui vanno rifiutate le opposte convinzioni che essa risieda su strutture preformate del soggetto ovvero su caratteri preesistenti dell'**oggetto**, la creatività si presenta sottoposta di volta in volta ad un certo **codice**; fra i sistemi di **rappresentazione**, come nel caso del **linguaggio** (cfr. anche **lingua/parola, competenza/esecuzione**), del **gioco** o della **festa**, ad esempio, la creatività entra come elemento costitutivo ed operativo, anche se quei sistemi non si esauriscono in quelle regole, manifestandosi appunto come attività creative (cfr. **libertà, razionale/irrazionale**). In particolare, per quanto riguarda le **arti**, esse non dovranno essere considerate, dal punto di vista della creatività, estranee alla conoscenza e ai suoi processi, bensí a questi correlati, pur accettando sia il carattere non classificatorio dell'estetico (cfr. **bello/brutto, gusto, sensibilità**), sia il fatto che l'arte non ha lo scopo immediato della comunicazione, ma anzitutto è **espressione** costruttiva (sottoposta com'è a processi di **immaginazione, invenzione** e regolamentazione esterna ed interna – dalla **percezione** alla **poetica** – che ordinano, fra l'altro, i rapporti fra **artista** e **produzione artistica**, non esclusi fenomeni di **simulazione**; cfr. **imitazione, fantastico**).

Non si tratta quindi né di ridurre la creatività alla messa in opera da parte di un soggetto di un certo numero di regole, né di sostenere l'esistenza in generale di una creatività indeterminata, bensí di legarla pur sempre ad una normatività; e ciò in dipendenza delle condizioni di formazione, funzionamento, **variazione** di ogni sistema culturale (cfr. **cultura/culture**) e di ogni linguaggio, quindi della dinamica storica **antico/moderno, innovazione/scoperta**.

Espressione

1. *L'espressione in generale.*

1.1. Espressione e rappresentazione.

Per 'espressione' si intende in genere un segno che manifesta qualcosa, rendendo percepibile o intelligibile ciò che prima non lo era, o lo era sotto un profilo diverso; ma il termine è invalso anche in ambito matematico col significato di unione di numeri o lettere che rimanda solo, o prevalentemente, al rapporto tra i segni che la costituiscono. Nonostante che questa seconda accezione del termine rappresenti un caso limite, essa è indicativa del fatto che la distanza tra ciò che esprime e ciò che viene espresso è estremamente variabile e può diminuire fino ad annullarsi, com'è dimostrato, su un piano peraltro completamente diverso, da quelle che qualcuno ha definito le «autoespressioni» di molta arte contemporanea, da oggetti estetici, cioè, che tendono ad esaurirsi nella manifestazione fine a se stessa della struttura e delle potenzialità dei mezzi impiegati.

Questa estrema elasticità del rapporto esprimente/espresso è ciò che consente di distinguere il concetto di espressione da quello, ad esso per tanti versi affine, di rappresentazione. Mentre quest'ultimo, infatti, implica sempre un distanziamento del rappresentante dal rappresentato, nel senso che il primo costruisce i propri riferimenti al secondo in base a regole autonome e concettualmente elaborate, l'espressione appare spesso motivata dalla natura di ciò che si esprime (ad esempio, in ambito fisiognomico, il capo chino, quindi il ripiegamento del corpo su se stesso come espressione del ripiegamento sulla propria interiorità; in ambito artistico, la cattedrale gotica svettante verso l'alto come massima espressione, almeno a livello di luogo comune, dello slancio verso il divino, per non parlare dell'onomatopea come espressione che «mima» un certo contenuto): essa, in altre parole, è suscettibile di manifestare con maggiore immediatezza i tratti pertinenti, le «marche semantiche» di questo o quel sentimento o pensiero, e di aderire dunque piú strettamente ad esso. Ciò significa che, almeno da un punto di vista generale, la rappresentazione comporta un alto grado di intenzionalità, vale a dire la decisione consapevole di assolvere una funzione di rappresentanza; l'espressione, al contrario, può essere intenzionale ma può anche risultare da un impulso totalmente o parzialmente inconscio.

Siffatte differenze tra i concetti di espressione e rappresentazione, tuttavia, valgono soprattutto sotto il profilo formale, e non impediscono che essi, in particolare a livello di uso linguistico dei corrispondenti lessemi nominali e verbali, vengano considerati come intercambiabili; anche perché spesso è obiettivamente difficile, per non dire impossibile, discernere, di un atto o di un oggetto, se, e in che misura, esso sia il frutto di una riformulazione cosciente

del dato immediato ovvero di una sua manifestazione piú diretta e spontanea. Si pensi all'evento, pure tipicamente espressivo, del pianto, con cui un bambino può «rappresentare» una sofferenza che non prova, o non prova nella misura manifestata, al fine di vedere soddisfatto un suo desiderio; o, ancora, all'opera d'arte che è sí «espressione» di una certa visione del mondo ma la «rappresenta», anche, non appena si guardi, oltre che alla rispondenza delle immagini o dei suoni a quel complesso di pensieri e di emozioni, alle regole tecniche e alle convenzioni culturali cui l'artista ha fatto coscientemente ricorso per rendere pienamente percepibile e comprensibile il suo «messaggio».

Dal punto di vista dell'interpretazione, il fatto che un segno non ha bisogno, per fungere da espressione di qualcosa ad esso «sottostante», di essere investito da un'intenzione cosciente (che sola consentirebbe, almeno in teoria, una qualche verifica del contenuto effettivamente manifestato), significa che la funzione esprimente/espresso – fatta esclusione per le sue manifestazioni piú stereotipe, quali si realizzano soprattutto nel comportamento animale – si presta ad «invenzioni» le piú disparate, in ragione del numero praticamente infinito di decodifiche cui tanto il mondo fisico quanto i sistemi culturali vengono continuamente sottoposti ad opera degli individui e dei gruppi. In altri termini, ogni aspetto o evento sia del mondo fisico sia dell'universo segnico costruito dall'uomo è suscettibile di essere considerato espressione di una molteplicità di significati diversi.

A livello macroculturale, tale fenomeno può essere riconosciuto nel modo in cui, nel corso della sua storia, l'uomo ha guardato al complesso degli eventi naturali, interpretati ora come la manifestazione di misteriose forze sovrumane, ora come l'espressione di un superiore ma comprensibile ordinamento del cosmo, ora infine come l'estrinsecazione di leggi che sono proprie della struttura percettiva e intellettuale dell'uomo stesso e che questi proietta sui dati fornitigli dai sensi. Si tratta di tre diverse configurazioni della funzione espressiva del campo semantico «natura» che si sono succedute nel tempo e che tuttavia possono coesistere, e di fatto coesistono, disponendosi secondo mutevoli gradazioni gerarchiche, nella misura in cui individui, gruppi o intere società subiscono a livello emotivo o accettano come principio di fede correlazioni diverse da quella scientificamente piú aggiornata.

Ma l'importanza del punto di vista dell'interprete ai fini della messa a fuoco della funzione di espressione appare con evidenza anche maggiore quando si passa a considerazioni di tipo microculturale. Si immagini un cartellone pubblicitario sul quale appaiono, oltre al nome del prodotto reclamizzato, un uomo e una donna in atto di abbracciarsi: tra tutti coloro che vi poseranno gli occhi, molti non vedranno nell'immagine che la manifestazione gratificante dell'attrazione tra i sessi, mentre altri, piú critici, la giudicheranno piuttosto un'espressione stereotipa della strumentalizzazione della sfera privata ad opera dei cosiddetti «persuasori occulti». Oppure si ripensi all'esempio del bambino che simula una condizione di sofferenza: se un pediatra esperto non esiterà a riconoscere la simulazione, e a interrogarsi sulle cause che possono averla prodotta, i suoi genitori tenderanno probabilmente a vedere in quel pianto

niente piú che il riflesso spontaneo di un malessere. Infine, si consideri il processo di sclerotizzazione cui vanno immancabilmente incontro sintagmi quali *tutto è perduto fuorché l'onore*, *il re galantuomo*, *la vittoria tradita* e cosí via, che, già manifestazioni di atteggiamenti o stati emotivi piú o meno diffusi e comunque almeno parzialmente genuini, valgono per noi soprattutto come espressioni retoriche di una ideologia, una cultura politica, una temperie storica.

In questa instabilità della funzione di espressione è facilmente riconoscibile la stessa instabilità della funzione segnica, di cui la funzione di espressione può considerarsi una variante, e che è appunto contraddistinta dall'attitudine a generare una serie praticamente infinita di correlazioni diverse a seconda dei contesti, delle circostanze e delle modalità di interpretazione.

1.2. Il concetto di espressione tra totalità e specificità.

La collocazione dei fenomeni di espressione in una zona ibrida, che abbraccia tanto le manifestazioni piú o meno consapevoli di un concetto, uno stato d'animo o di cultura, una o piú capacità individuali o collettive, quanto la ben piú ampia serie di segni (comprendente, come si è visto, oggetti ed eventi extraumani) suscettibili di una qualche decodifica di espressività, è responsabile delle molteplici e a volte divergenti elaborazioni cui il concetto di espressione è stato fatto segno da importanti settori del pensiero contemporaneo.

Per Croce, che ha legato a questa problematica alcune delle sue pagine piú discusse [1902], l'espressione costituisce il primo gradino dell'attività teoretica dell'uomo. Essa coincide con l'intuizione e, al pari di questa, è forma che sintetizza l'individuale, elabora, cioè, in modi infinitamente vari, le sensazioni e le impressioni dei singoli, cosí come il concetto organizza invece e sintetizza l'universale. I due domini, da un lato quello dell'espressione o intuizione o rappresentazione (e si noti quest'ulteriore coincidenza, sulla cui problematicità ci si è dilungati sopra), dall'altro quello del concetto, sono indipendenti, e dànno vita a due scienze ben distinte, della fantasia o Estetica il primo, del concetto o Logica il secondo. Le opere d'arte, infatti, non rappresentano per il filosofo napoletano che una categoria particolarmente «complicata e difficile» di espressioni, tanto che tra esse e le espressioni non artistiche non esiste soluzione di continuità e le prime si distinguono tutt'al piú grazie alla loro maggiore «tipicità».

Tali formulazioni comportano un duplice ordine di conseguenze. In primo luogo, se ogni espressione riuscita è bella, cioè artistica – ma Croce arriverà a dire che ogni espressione è, e non può non essere, riuscita, perché altrimenti, a rigore, essa non sarà neanche un'espressione – e se, come pure Croce sostiene, il linguaggio è espressione per eccellenza, l'Estetica o scienza generale dell'espressione diventa una notte fonda in cui tutte le vacche – urlo, parola, forma artistica – sono nere, e in cui, pertanto, ogni tentativo di orientarsi è destinato a spuntarsi contro l'assoluta indistinzione dei fenomeni in gioco. Tra i primi a rilevare questa conseguenza del pensiero crociano (tra gli ultimi, almeno da noi, sarà Tullio De Mauro) è stato Ernst Cassirer, il quale, pur partendo,

come si vedrà, da posizioni non troppo distanti da quelle del filosofo italiano, gli rimproverava di avere annullato, raccogliendoli in categorie troppo ampie, ogni differenza tra fatti espressivi dotati invece di caratteristiche ben specifiche.

In secondo luogo, il carattere tutto interno dell'espressione, il fatto, cioè, che essa si esaurisca per Croce nell'atto intuitivo, e che quindi il momento dell'estrinsecazione o materializzazione, nella sequenza verbale come nell'oggetto artistico, rappresenti solo la riproduzione non necessaria di qualcosa di già compiuto e in sé perfetto, mette definitivamente in crisi – e Croce lo sa bene, anzi in un certo senso è proprio questo che vuole – la possibilità di costituire una tipologia dell'espressione secondo parametri adeguati alle sue diverse configurazioni storiche e fenomenologiche.

Anche per Cassirer, nel cui pensiero sono assai forti gli influssi sia kantiani sia hegeliani, gli atti e le forme di espressione manifestano in prima istanza il superamento dell'immediatezza delle impressioni sensibili ad opera dell'attività riflessa della coscienza. Al contrario che per Croce, tuttavia, questa posizione teorica non costituisce per Cassirer un punto di arrivo, bensí solo la premessa di una ricerca diretta a cogliere la specificità delle diverse forme espressive (quali affiorano in primo luogo nella coscienza mitico-religiosa, nell'arte, nel linguaggio e infine nella conoscenza scientifica), diverse proprio nella misura in cui scaturiscono da differenti modalità di riorganizzazione dei dati percettivi. Sicché l'espressione gestuale, ad esempio, si distingue radicalmente dall'espressione verbale perché questa è molto piú articolata di quella e, pertanto, anche molto piú idonea ad esprimere le infinite gradazioni del processo rappresentativo (dove rappresentazione non è, come per Croce, sinonimo *tout court* di espressione, significando piuttosto solo la sua forma piú elaborata e riflessa). Inoltre, il maggiore o minore distanziamento della coscienza dai dati sensibili può produrre ulteriori suddivisioni all'interno delle singole forme espressive, caso esemplare quello del linguaggio che è sí, sempre, forma d'espressione insieme sensibile e intellettuale, ma partecipa ora piú dell'uno ora piú dell'altro estremo a seconda che svolga una funzione indicativa, vale a dire legata direttamente agli oggetti e a una realtà particolare, oppure significativa, simbolica, tale, cioè, da trascendere il piano dei riferimenti immediati per farsi portatrice di complessi contenuti concettuali.

Questa natura contemporaneamente soggettiva e oggettiva, immediata e riflessa, di ogni forma espressiva è propria per Cassirer anche dell'espressione artistica in senso stretto, la quale è veramente tale solo nella misura in cui si presenta come il risultato di un'interpretazione e ristrutturazione intenzionale del percetto; nella misura, quindi, in cui essa è, anche, come Cassirer afferma esplicitamente [1923-29], rappresentazione, e nel senso non già di intuizione bensí, in chiave dichiaratamente anticrociana e con piú aderenza al significato proprio del termine, di estrinsecazione e oggettivazione dell'intuizione stessa in un dato materiale, in una data imprescindibile tecnica. Né diverso – e qui, forse, l'istanza di specificità propria di Cassirer mostra i suoi limiti – è il discorso che viene fatto a proposito dell'espressione fisiognomica, riportata, almeno in alcune sue configurazioni tipiche, a una sorta di compromesso tra

impulsi pratici immediati e l'intervento inibitorio delle facoltà superiori (per cui, ad esempio, osserva Cassirer rifacendosi esplicitamente a un'opera minore di Darwin, l'espressione della collera conseguirebbe dal ritorno su se stesso di un impulso aggressivo, l'espressione di paura dall'inibizione dell'impulso a difendersi, e cosí via).

Sulla distinzione tra espressione e sfogo, tra espressione e impulso incontrollato (distinzione, come s'intende facilmente, senz'altro opportuna a livello speculativo, di messa a fuoco sull'espressione come momento della vita della coscienza, assai meno produttiva invece qualora per espressione si intenda, secondo l'accezione piú moderna e già discussa, qualsiasi evento suscettibile di una decodifica di espressività) ha insistito con particolare vigore anche l'empirista americano John Dewey [1934].

L'espressione di uno stato d'animo individuale, egli ha scritto, non nasce finché l'emozione che preme per manifestarsi non trova dei parametri sui quali modellarsi, tali da indirizzare l'impulso originario verso schemi e forme che soli lo renderanno intelligibile agli occhi sia di chi cosí si esprime sia di eventuali osservatori esterni. Essa, pertanto, lungi dall'identificarsi con l'intuizione o con l'ispirazione – su questo punto, anche Dewey è in aperta polemica con Croce –, è il prodotto della tensione e dell'interazione tra l'impulso interno, soggettivo, informe e quindi assolutamente ineffabile, e una serie di condizioni preesistenti, individuabili tanto nelle proprietà del mezzo in cui si manifesta lo stato interiore in questione quanto nel materiale mnestico e negli schemi immaginativi che sono entrati a costituire la personalità dell'individuo. In quanto all'arte, l'espressione vi si configurerebbe come il prodotto di un'esperienza «pura», della massima integrazione, cioè, tra le strutture percettive ed immaginative dell'artista e le proprietà del materiale impiegato; per Dewey, in altre parole, l'esperienza creativa non è affatto avulsa dalle altre modalità di interazione dell'individuo col mondo circostante; al contrario, essa rappresenta un caso ottimale, un modello per l'intera sfera delle attività umane, le quali sono tanto piú degne di essere perseguite quanto piú tendono verso la coerenza e la compiutezza caratteristiche dell'espressione artistica.

Anche Dewey, dunque, al pari di Cassirer, si sforza d'integrare la definizione di quest'ultima in una visione di tipo totalizzante, col risultato, difficilmente evitabile, di porre in risalto soprattutto quegli aspetti che essa condivide con le altre forme espressive; per cui, a questo punto, si tratterà di individuare le qualità differenziali che fanno dell'espressione artistica l'espressione, diciamo cosí, «per eccellenza».

2. *L'espressione artistica.*

2.1. La teoria della risonanza emotiva.

Un primo passo per tanti versi significativo verso la corretta impostazione del problema è rappresentato, sulla scia proprio della filosofia delle forme sim-

boliche di Cassirer, dall'opera di Susanne Langer [1953] – si dice impostazione, e non soluzione, perché il tentativo della studiosa americana di interpretare l'espressività artistica nei termini di una teoria della risonanza emotiva manifesta non pochi limiti e contraddizioni, utili, peraltro, nella misura in cui evidenziano la sopravvivenza di alcuni grossi nodi teorici all'interno di una tradizione di pensiero che, com'è noto, risale addirittura ad Aristotele. Tali limiti e contraddizioni, inoltre, non pesano solo sull'estetica della Langer bensí su ogni filosofia dell'arte di tipo categoriale, in cui la funzione di espressione, anche in giusta polemica con certe, troppo semplicistiche identificazioni del testo artistico con un qualsiasi «messaggio», viene tenuta troppo rigidamente distinta dalla funzione segnica *tout court*, a vantaggio di una altrettanto semplicistica riduzione delle forme artistiche a veicolo di «sentimenti» e di un'altrettanto inaccettabile identificazione della sua «bellezza» con la «vitalità» di questi sentimenti stessi.

Cosí, se da un lato riesce a puntualizzare efficacemente le differenze tra le varie accezioni secondarie del termine 'espressione', inteso sia in senso lato (come manifestazione, linguistica, gestuale, oggettuale, comunque non esteticamente orientata, di sentimenti, credi, condizioni sociali o situazioni patologiche individuali), sia in riferimento agli oggetti artistici in senso proprio (espressione come estrinsecazione cosciente dello stato d'animo dell'artista, sintomo dei suoi desideri e ossessioni inconsce, indicazione di uno stato di civiltà, e cosí via), dall'altro la teoria della risonanza emotiva in questa sua ultima versione tradisce, per cosí dire, tale giusta istanza di specificità identificando la caratteristica saliente dell'espressività artistica, oltre e contro quelle sue proprietà «segnaletiche», nella sua natura «simbolica», nella sua attitudine, cioè, a trasmettere un'*idea*, anzi *l'*idea che l'artista ha delle «forme della sensibilità».

In questo modo, infatti, appare sí eliminata, almeno in prima approssimazione, l'antica e tenace dicotomia espressione/impressione (per cui l'oggetto artistico rimaneva qualcosa di irrimediabilmente doppio, manifestazione di una soggettività insondabile e purtuttavia, in qualche modo misterioso, condivisa per tramite degli effetti da essa prodotti sui fruitori), in cui la Langer individua giustamente uno dei nodi piú resistenti mai affrontati dalle teorie estetiche di tutti i tempi; ma tale «oggettività soggettiva» dell'operazione espressiva viene raggiunta solo al prezzo, invero troppo alto, di ridurre quest'ultima a fungere, in sostanza, da riproduzione speculare del nostro universo affettivo.

Che il punto di appodo di una simile concezione sia in realtà un vicolo cieco, che lascia aperti piú interrogativi di quanti non ne risolva, è dimostrato dalle carenze dell'elaborazione cui viene sottoposto il concetto di simbolo, al fine di «de-intellettualizzarlo», per cosí dire, e garantire di conseguenza la sua adeguatezza a manifestare le «forme della sensibilità».

Queste si articolerebbero nel simbolo artistico secondo una «logica non-discorsiva», distinta dalla «logica discorsiva» del simbolo linguistico perché «non-associativa», non legata, cioè, al valore fisso e convenzionale dei suoi elementi bensí alle mutevoli risultanze della loro organizzazione complessiva nelle diverse opere d'arte. Le unità, in altre parole, che compongono la «forma

significante» in cui si risolve l'espressione artistica non vanno riferite una per una a significati univoci (il che dovrebbe garantire l'autonomia e l'originalità della «logica» espressiva, la quale altrimenti si limiterebbe a estrinsecare meccanicamente le «idee» dell'artista sulle «forme dell'esperienza vitale»), mentre il linguaggio procederebbe essenzialmente per «nomi», simboli indipendenti l'uno dall'altro e dotati ciascuno dei suoi bravi riferimenti oggettivi.

Non c'è dubbio che i due principî della natura strutturale dell'espressione artistica e della sua irriducibilità a una riformulazione verbale rappresentano due importanti conquiste del pensiero estetico contemporaneo, per cui va dato atto alla Langer di averli posti nel giusto rilievo. E tuttavia le sue affermazioni in merito appaiono offuscate, da una parte, dal fatto che la struttura espressiva viene rinviata a, e quindi verificata su, una certa gamma di sentimenti (per quanto «pensati» e ridotti, al limite, a una catena di puri rapporti), dall'altra, da un'insufficiente esplicitazione del concetto di «non discorsività», il quale, cosí come viene formulato, non solo rischia di risultare un doppione neanche troppo mascherato del vecchio principio di ineffabilità, ma comporta anche un'interpretazione a dir poco eccessivamente schematica del linguaggio verbale, in cui le rigide associazioni postulate dalla Langer tra i singoli «nomi» e i rispettivi significati rappresentano semmai un caso limite di contro a una norma costituita dalla combinazione di elementi che si condizionano l'un l'altro (senza contare che, ora, andrebbe chiarito come su questo tipo di correlazione, non artistico per definizione, possano poi costruirsi i testi delle arti verbali).

Per quanto riguarda, infine, i problemi dell'interpretazione, è del pari di notevole rilievo teorico l'accenno che la Langer fa all'importanza, per le forme espressive «non discorsive», del concetto freudiano di sovradeterminazione (ovverosia, la disponibilità del simbolo a piú di una interpretazione). Di nuovo, però, il ruolo che questo concetto può assolvere nella teoria estetica risulta gravemente compromesso nel momento in cui l'ambiguità delle opere d'arte, che da esso inevitabilmente discende, viene ricondotta al fatto che stati emotivi anche molto diversi tra loro possono avere una struttura dinamica assai affine, sí da richiamarsi l'un l'altro.

Un'affermazione del genere, in cui si riflette il ruolo privilegiato che tra tutte le forme espressive la Langer assegna alla musica, è una prova ulteriore dei limiti di una teoria che riduce i meccanismi espressivi a semplici riproduzioni, o, quantomeno, strutture analogiche di condizioni emotive elementari; da essa, infatti, si deve dedurre che la molteplicità di significati irradianti dalle forme artistiche è insita nei sentimenti in gioco anziché nell'esperienza estetica in se stessa, in quella mancanza di riferimenti univoci alla realtà che, per le ragioni che si vedranno, in questo tipo di espressione è non solo piú accentuata ma anche qualitativamente diversa dalla ricchezza di correlazioni possibili già rilevata a proposito dell'espressione in generale (il che non toglie, naturalmente, che, lí ma anche qui – si pensi all'urlo, che può accomunare a livello di manifestazione due stati d'animo cosí diversi tra loro come la gioia e il dolore –, tale ambiguità possa venire accentuata o valorizzata da una particolare conformazione del contenuto «sottostante»).

2.2. La teoria della *Gestalt*.

La natura fortemente riduttiva della tesi che in arte, «linguaggio delle emozioni», la struttura dell'opera è analoga a quella di specifici stati sentimentali, non può far dimenticare, tuttavia, l'importanza di uno dei suoi principali presupposti, dell'ipotesi, cioè, che processi svolgentisi in mezzi differenti possono essere isomorfi. Solo che isomorfi non saranno sentimenti e forme espressive ma, semmai, gli schemi degli stimoli sensoriali, da un lato, e, dall'altro, i corrispondenti processi psicologici e i loro riflessi cinestetici; l'isomorfismo, in altre parole, riguarderà livelli che si trovano a monte, per cosí dire, dell'espressione artistica in senso stretto. Sicché, abbastanza paradossalmente, quella che i teorici della risonanza emotiva ritengono una caratteristica specifica delle forme estetiche tende ad apparire, al contrario, costitutiva dell'espressione come manifestazione *tout court* di una condizione interiore, mentre, per converso, le proprietà essenziali dell'espressione artistica in quanto tale andranno ricercate o in una specificazione ulteriore di quel principio, oppure, con piú probabilità, in una serie di fattori diversi.

È stata la teoria della *Gestalt*, in polemica con l'associazionismo, ad affermare, nella prima metà di questo secolo, l'esistenza di analogie strutturali tra l'esperienza percettiva, ovverosia gli spostamenti dei cosiddetti vettori fisici (di natura elettrochimica) attivati nel cervello da determinate sensazioni, e il successivo comportamento motorio del soggetto percipiente, secondo un rapporto, appunto, di tipo isomorfico. Se, tuttavia, un'ipotesi del genere (che attende piú probanti verifiche – lo stesso Köhler [1947], forse il piú noto esponente di questa corrente di pensiero, rilevava a suo tempo la necessità per la psicologia della *Gestalt* di evolversi in direzione di una «biologia» della *Gestalt*) può essere sufficiente a dare ragione di una vasta gamma di fatti espressivi, dagli atteggiamenti scomposti come sintomo di agitazione interiore all'aderenza dei processi nervosi e muscolari di un pianista alle relazioni formali tra le onde sonore in cui consiste la sua interpretazione di un brano musicale (Köhler), essa è però inadeguata, per gli stessi gestaltisti, a spiegare la traduzione, da parte di un osservatore o di un ascoltatore, di tali manifestazioni esterne in termini effettivamente corrispondenti ai processi psichici ad esse sottostanti, nonché, di riflesso, la sua capacità di «rivivere» questi ultimi.

La soluzione di tale problema (che, si ripete, riguarda, almeno in questa sua prima essenziale formulazione, non tanto l'espressione artistica quanto l'espressione nella sua accezione di atto fisiognomico, comportamento, intonazione della voce, e cosí via, in cui si manifesta il modo di essere di un individuo) dovrà allora passare, a sua volta, per ipotesi ulteriori, volte a verificare l'esistenza, accanto a quei due livelli, per cosí dire, intraindividuali, di livelli isomorfici intermedi tra le condizioni psichiche di chi si esprime e l'esperienza percettiva dell'ascoltatore.

Secondo Rudolf Arnheim, autore di un importante tentativo in questa direzione [1966] – importante anche per i suoi riflessi sul piano dell'espressione artistica –, l'analogia strutturale individuata dai gestaltisti potrebbe essere estesa al rapporto tra l'espressione e la configurazione delle forze e delle tensioni psichiche in gioco, nel senso che la prima rappresenterebbe il punto di arrivo di una serie di processi isomorfici i quali, partendo da una certa condizione psicologica di chi si esprime e innestandosi su livelli sempre piú «esterni» (elettrochimico, meccanico-muscolare, cinestetico), confluiscono nella proiezione percepibile e univocamente decodificabile della struttura di partenza. Cosí, nell'esempio portato da Arnheim (che si avvale nella sua dimostrazione, della cui provvisorietà peraltro egli è il primo a rendersi conto, di riferimenti a leggi geometriche e fisiche), la curva parabolica compiuta dal braccio di una persona nell'atto di esprimere un impulso «gentile» manifesterebbe le stesse qualità di compromesso, dolcezza, morbidezza, ecc., che costituiscono gli attributi emotivi di quella particolare situazione psicologica e che l'osservatore-ascoltatore, dal canto suo, ritroverà dentro di sé dopo avere compiuto, passando per gli stessi livelli isomorfici, il percorso a ritroso.

Una volta formulato questo principio, l'Arnheim non ha difficoltà a svilupparne almeno una conseguenza di rilievo. Se, egli sostiene, l'espressione rappresenta l'equivalente psicologico dei processi in cui si organizzano gli stimoli osservati, essa non può piú essere considerata solo come l'estrinsecazione di una realtà psichica sottostante, o, tutt'al piú, qualora non la si restringa agli organismi viventi dotati di coscienza, come la proiezione sul mondo extraumano di uno stato mentale umano, ma diviene una qualità percettiva primaria, intrinsecamente connaturata in qualsiasi oggetto o fenomeno che sia tale da offrirsi ai sensi come un *pattern* di forze (il che si verifica sempre, se, come afferma la teoria della *Gestalt*, l'organismo non percepisce eventi locali e reciprocamente indipendenti bensí «modelli» di stimoli organizzati in interi funzionali o campi dinamici).

Dal discorso di Arnheim, che si avvale prevalentemente di materiale sperimentale raccolto dagli psicologi gestaltisti, sembrerebbe che questa ipotesi debba applicarsi senza troppe complicazioni a ogni aspetto della realtà, dal rumore della pioggia a un qualsiasi manufatto all'oggetto estetico ai sussulti di un terremoto. Da una considerazione piú attenta dei risultati sperimentali citati e degli esempi addotti dall'autore, al contrario, emerge che essa vale semmai solo per le esperienze di tipo visivo e per quelle immediatamente traducibili in termini visivi, mentre perde gran parte della sua evidenza nel caso delle esperienze percettive che visive non sono, sia che queste rientrino nell'accezione piú ampia del concetto di espressione, sia che rientrino invece nella sua piú tradizionale accezione antropomorfica.

L'identificazione, per intendersi, del campo di forze in cui si struttura la percezione di un tuono, e della corrispondente «qualità» espressiva, per esprimersi nei termini di Arnheim – «qualità» necessariamente diversa, pena l'invalidamento della teoria, da quella di qualsiasi altro rumore improvviso e violento –, suscita certamente piú problemi e richiede piú complessi passaggi che non la rilevazione delle caratteristiche espressive – rispettivamente, per esempio, «ricettività» e «abbandono», «abbandono» e «passività» – inerenti alla con-

formazione percettiva di una sedia o di un salice piangente. Del pari, scomporre nelle sue «qualità» espressive primarie un gesto «gentile» sembra essere qualcosa di radicalmente diverso dal tradurre in termini di strutture dinamico-psicologiche una particolare sfumatura di voce. Senza contare che, com'è dimostrato in maniera lampante dal caso ormai classico della risata, suono in sé tutt'altro che gioioso, fidarsi sempre e comunque delle caratteristiche espressive immediatamente percepite, non corrette, cioè, dall'apprendimento o dall'assimilazione di significati diversi o addirittura opposti rispetto a quelli veicolati da queste ultime, può condurre spesso a conclusioni del tutto errate.

Se, dunque, la teoria gestaltica dell'isomorfismo, con le sue ventilate applicazioni a eventi e oggetti extraumani, non può non mettere in crisi un'ipotesi, quale quella che si è definita della risonanza emotiva, che pretende 1) di fare dell'analogia strutturale tra «forme interiori» e «forme esterne» la caratteristica essenziale dell'espressione artistica e 2) di restringere ulteriormente il fenomeno alle forme del sentimento, ovverosia di ridurre l'oggetto estetico a una sorta di calco di una specifica situazione emotiva, la tesi di Arnheim, a sua volta, finisce per tradire sia l'istanza dinamico-strutturalistica che è alla base della psicologia gestaltica, sia, quando assegna all'artista (figurativo) il compito di riprodurre i tratti espressivi con cui gli oggetti entrano in qualsiasi esperienza percettiva – ammesso e non concesso che questi tratti costituiscano effettivamente delle qualità universali e immutabili di ogni aspetto della realtà –, l'esigenza di cogliere le caratteristiche differenziali dell'espressione artistica rispetto alle altre manifestazioni dell'interazione tra l'uomo e l'ambiente che lo circonda.

2.3. L'espressione artistica come sistema tra sistemi.

Il punto è che sia i teorici della risonanza emotiva sia coloro i quali, come Arnheim, tendono a ridurre l'espressione artistica a riflesso di qualità percettive primarie, non tengono conto del fatto che tanto la corrispondenza delle «forme significanti» alla gamma dei sentimenti (tra l'altro, quando è possibile rilevarla: non a caso l'arte moderna, e in alcune delle sue manifestazioni piú significative, pullula di tentativi di sottrarsi a questa interpretazione in in chiave di equivalenze interiori, ovvero, ricercando per vie diverse un risultato in fondo analogo, di «giocare» con le attese del pubblico radicalizzando quell'aspetto in sé assolutamente normale dell'opera che è la sua plurisignificanza), quanto la loro eventuale aderenza agli schemi elementari della percezione appaiono sempre complicate e mediate da una serie di elementi eterogenei, che vanno dai modelli espressivi selezionati dal soggetto creatore tra quelli validi all'interno della singola arte, al ruolo che questa esplica nel contesto dell'intera produzione artistica di una civiltà, dalla funzione che una cultura assegna all'arte nel complesso del suo universo segnico alle qualità materiali del mezzo impiegato.

Si può dire, in altre parole, che le diverse forme espressive in cui prevale la componente estetica costituiscono una *langue*, «fanno sistema», e che l'interconnessione, i condizionamenti che quegli elementi fanno pesare l'uno sull'altro si estendono dall'interno dell'opera al suo esterno, agli scarti che le sue componenti e la sua configurazione complessiva istituiscono con le componenti o con l'intera struttura di un insieme piú o meno ampio di altre opere.

Dal punto di vista dell'artista, ciò significa che, anche quando egli punta, piú o meno consapevolmente, a realizzare l'equivalente di una «forma della sensibilità» o di una forma della percezione, il risultato espressivo non coinciderà mai con la semplice riproduzione di queste ultime, ma acquisterà la sua fisionomia specifica sullo sfondo dello stato del mezzo impiegato, delle tecniche messe a punto da altri artisti o anche dallo stesso autore in una fase precedente del suo itinerario creativo, e cosí via.

Il senso del grottesco trasmesso dal Petruška di Strawinsky, ad esempio, è il risultato non tanto di ciò che il compositore russo «pensava» della condizione tragicomica incarnata nel suo clown, né, meno che mai, del recupero di una qualche qualità espressiva «oggettiva» della tecnica adottata, quanto del modo in cui si è materializzato il contrasto tra la sua scrittura politonale e la grammatica musicale dei suoi predecessori. Del pari, il senso di eroica fermezza che Michelangelo affidò al suo David dipende strettamente, oltre che da una scelta, per cosí dire, tematico-sentimentale, dall'impiego, per quei tempi rivoluzionario, di un unico blocco di marmo; fa cioè tutt'uno con un particolarissimo atteggiamento dell'artista nei confronti del materiale con cui si volse ad operare: tanto che oggi, in una situazione notevolmente mutata dal punto di vista sia dei presupposti materiali sia della collocazione socioculturale della figura dello scultore, quell'«equivalenza» espressiva appare ormai in secondo piano rispetto all'apprezzamento delle qualità formali dell'opera.

È facile vedere, infatti, come questa molteplicità di livelli, e il carattere relativo e differenziale che in tal modo viene assunto anche dalle componenti che piú immediatamente appaiono destinate a promuovere un certo stato emotivo, si riflettano, oltre che sul momento della produzione dell'oggetto estetico, anche sulla fase della fruizione. Il pubblico, in altre parole, recepisce l'opera sullo sfondo sia di una certa tradizione storica, sia delle piú recenti tendenze che esso avrà avvertito nell'uso di quello specifico mezzo espressivo, sia degli impieghi extrartistici cui tale mezzo viene adibito da parte della sua cultura (tipici, sotto questo profilo, il rapporto tra lingua letteraria e lingua comunicativa, o quello tra musica, per cosí dire, «d'arte», e gli altri generi musicali caratteristici di un'epoca o di una società), sia, infine, degli stati d'animo e delle scale di valori proprie dei singoli fruitori.

Cosí, semplificando, la comicità di Charlie Chaplin assumerà valori e sfumature espressive diverse a seconda che lo spettatore abbia familiarità con i moduli recitativi dei comici americani a lui contemporanei oppure, per dire, sia fermo al nostro Totò; le «materie» di Burri sprigioneranno probabilmente significati piú chiari agli occhi di chi conosce altri artisti della cosiddetta arte informale che non agli occhi di quanti non sono andati oltre le avanguardie storiche; il rovesciamento di valori che si prefigge un romanzo come *La storia* di Elsa Morante sarà riconosciuto e assimilato facilmente da quanti si ricono-

scono in un certo tipo di neorealismo e solleverà invece diffidenze e riserve da parte di coloro che vedono di malocchio il ritorno a quella tradizione; la musica di Mozart diventa addirittura uno stereotipo di levità e gaiezza alle orecchie di un ascoltatore del XX secolo, condizionato in varia misura dalle dissonanze e dagli sperimentalismi di una tecnica espressiva in rapidissima evoluzione (oltre che dal «frastuono di fondo» di una civiltà terribilmente rumorosa), eppure al suo apparire veniva giudicata, sullo sfondo della piú composta grammatica musicale dei contemporanei, violenta e tormentata.

Da tutto questo consegue che la correlazione tra espressione artistica e «forme del sentimento» (o della sensibilità, o della percezione) non può mai essere di tipo puramente analogico (detto altrimenti: la struttura delle entità espressive non è isomorfica alla sua interpretazione in chiave emotiva, né rispecchia semplicemente «qualità» percettive primarie), giacché l'intervento dei paradigmi complementari cui si è appena accennato introduce su entrambi i piani una serie di variabili che impediscono il realizzarsi di una completa equivalenza tra di essi. Sicché, tutt'al piú, si potrà parlare di corrispondenza non tanto tra le forme significanti e i sentimenti o le strutture percettive «sottostanti», quanto fra il tipo di rapporto che quella certa espressione artistica istituisce con le convenzioni e i modelli del suo proprio genere o mezzo, da un lato, e, dall'altro, l'alterazione che essa produce nel sistema di attese del pubblico; sistema di attese che, a questo punto, non si limita agli stati emotivi ma abbraccia l'intera attrezzatura psichica e culturale dei soggetti. L'isomorfismo, cioè – nei limiti alquanto ristretti in cui ha ancora senso esprimersi in questi termini – non riguarderà due strutture chiuse ma la «differenzialità» dell'espressione e del suo effetto nei confronti delle rispettive situazioni di partenza. Come poi quest'ipotesi, già tanto piú debole di per sé, sia destinata a rappresentare anch'essa niente di piú di un caso limite, lo si vedrà facilmente non appena si consideri, sulla scorta magari degli esempi addotti sopra, quanto raramente potrà verificarsi il fatto che la direzione intrapresa e la distanza coperta, per cosí dire, dal soggetto creatore, coincidano con la collocazione dell'oggetto espressivo sull'orizzonte d'attesa del fruitore.

Convenzioni, paradigmi culturali, condizionamenti contestuali e sistemi di aspettative intervengono indubbiamente anche nelle espressioni non artistiche con la differenza che qui si tratterà di schemi e strutture parziali piú implicite e a evoluzione, in un certo senso, piú automatica, anziché in tensione scopertamente dialettica come quelle attive a livello dell'espressività artistica (il che potrebbe spiegare perché l'ipotesi isomorfica appare assai piú adeguata, pur con i limiti accennati, all'espressione in generale che alle forme artistiche).

In sintesi, si può dire che, rispetto a quelle, questa è caratterizzata dal fatto di rappresentare uno degli aspetti salienti dell'istituzione «arte», di condividere quindi l'evoluzione immanente e la funzione culturale e di manifestare i suoi stessi tratti essenziali: una misura particolarmente elevata di ambiguità, innanzitutto, effetto delle molteplici intersecazioni di elementi e sistemi eterogenei che, come si è visto, impediscono il costituirsi di un rapporto diretto e univoco tra sfera artistica e sfera extrartistica (laddove, nelle espressioni non artistiche, l'ambiguità tende a dipendere, piú che dalla complessità della struttura espressiva, dall'instabilità degli orizzonti di decodifica); l'intenzionalità, che fa sí che, anche quando viene piú condizionata dai meccanismi dell'inconscio, l'espressione artistica comporti una notevole misura di rielaborazione e di controllo (e, quindi, come si è già osservato, di «rappresentazione»); l'autoriflessività, ovverosia il rinvio dell'oggetto estetico alle proprie modalità costruttive, rinvio legato, a sua volta, alla natura sistemica della sfera artistica nonché frutto della «distanza», storicamente variabile ma mai del tutto cancellata, che separa quest'ultima dagli altri settori dell'esperienza umana (per cui «essere romanzo», «essere quadro», e cosí via, significa trasmettere una forma di espressività culturalmente ben determinata, in un senso che si potrebbe definire ludico-simulatorio, in ragione proprio della complessità ed eterogeneità degli elementi attinti sia dalle serie artistiche sia dalle serie extrartistiche ma sempre «riciclati» nella struttura complessiva dell'opera).

2.4. «Illimitatezza» e «iperproduttività» dell'espressione artistica.

La complessità del rapporto che lega l'espressione artistica ai corrispondenti contenuti appare particolarmente evidente alla luce dei piú recenti sviluppi della semiotica, o teoria generale dei segni, e, in particolare, del recupero e dell'approfondimento cui sono andati incontro al suo interno alcuni concetti introdotti dal linguista danese Louis Hjelmslev, sulla base di un'originale riformulazione del pensiero di Saussure.

Giudicando inadeguata la tradizionale bipartizione del segno in espressione e contenuto (il significante e il significato della linguistica saussuriana), Hjelmslev propose di sostituirla con una quadripartizione, ottenuta dividendo entrambi i piani in una «forma» e in una «sostanza», e di definire col termine 'materia' la sostanza non ancora formata. («È come una stessa manciata di sabbia che può prendere forme diverse, o come la nuvola di Amleto che cambia aspetto da un momento all'altro» [1943, trad. it. pp. 56-57]). Cosí, la forma dell'espressione formerebbe la materia dell'espressione (nella lingua, la sfera fonetica amorfa e inanalizzata) trasformandola in sostanza dell'espressione, mentre la forma del contenuto formerebbe la materia del contenuto (la «massa amorfa» del pensiero) trasformandola in sostanza del contenuto.

Nella concezione di Hjelmslev, questo sdoppiamento dei due piani non implica per nulla la loro separazione; al contrario, egli ribadí con forza l'interdipendenza («solidarietà») tra forma dell'espressione e forma del contenuto. Parlare di una forma e di una sostanza dell'espressione, tuttavia, e di una materia dell'espressione formata diversamente «a seconda delle funzioni specifiche delle singole lingue» [*ibid.*, p. 61] (o di sistemi di segni diversi dalle lingue), equivale a delineare nuove possibilità di analisi anche separata, o tendenzialmente tale, delle articolazioni interne del piano dell'espressione, e ciò soprattutto in presenza di funzioni, quali appunto quella artistica, alla luce delle quali esso è sempre apparso suscettibile di manipolazioni tutte particolari. A tali nuove possibilità di analisi, del resto, fa riferimento lo stesso Hjelmslev

quando introduce la nozione di «semiotica connotativa», sistema di comunicazione in cui il piano dell'espressione è a sua volta un sistema di comunicazione: nozione che ben si adatta ai processi semiotici di tipo artistico (anch'essi, certo, comunicativi, seppure alle condizioni supplementari e secondo le complesse modalità che si sono viste), ma la cui trattazione viene demandata dal linguista danese a una «disciplina speciale» ancora oggi tutt'altro che chiaramente costituita.

Sviluppando le prospettive aperte da questa ulteriore stratificazione del segno, e collegandole alle linee di ricerca affiorate in altri settori della semiotica contemporanea, si può affermare che nell'oggetto artistico l'espressione «prolifera», assumendo pertinenza (forma) una serie di tratti che nell'uso non artistico di quel certo mezzo (fonico, figurativo, ecc.) rimanevano estranei al processo di «discretizzazione» della materia espressiva stessa. Questa, di conseguenza, appare dotata di una «formatività» altrimenti sconosciuta e viene organizzata in base a codici variabili e di numero potenzialmente infinito, che esaltano e valorizzano tale sua iperproduttività.

Per dirla ancora con Hjelmslev – il quale non a caso aveva in mente le semiotiche connotative il cui piano dell'espressione è costituito da una semiotica linguistica, cioè, tra l'altro, la semiotica poetica – ci si trova davanti a strutture in cui il dominio della sostanza dell'espressione occupa una «sfera illimitata». Tanto illimitata da far sí che il piano dell'espressione «dilaghi» sul piano del contenuto, e che quello che è abitualmente un rapporto di reciproca dipendenza (complementarità) si trasformi in un rapporto di determinazione in cui la forma del contenuto presuppone (specifica) la forma dell'espressione, viene, per cosí dire, «dopo» di essa e subordinatamente ad essa.

Nell'arte della danza o nella musica, ad esempio, all'esistenza di particolari e gratificanti tecniche di articolazione e correlazione dei gesti e dei suoni corrisponde la possibilità di eludere a priori (e non a posteriori, come avviene davanti all'espressione extrartistica in ragione e a misura della diversa ubicazione dei punti di decodifica) la rispondenza della forma dell'espressione alla forma di un contenuto univoco. La scansione, rispettivamente, dello spazio scenico e dello spazio sonoro risponde qui prima di tutto alla «valorizzazione organizzata» della materia espressiva (il corpo, il suono) in quanto tale, mentre i significati eventualmente estrapolabili dall'immagine o dalla frase musicale non corrispondono mai esattamente a, non combaciano mai perfettamente con, non *chiudono* mai definitivamente – e questo già nell'immediato del singolo fruitore, non solo cioè in conseguenza delle variazioni del gusto e delle disposizioni ricettive – l'apertura di senso instaurata da un potenziamento del livello espressivo che *insieme* sollecita ed elude il processo dell'interpretazione. Dal canto loro, la pittura e la scultura moderne continuano a incorporare e disporre al proprio interno strutture sempre nuove, con operazioni il cui significato piú appariscente è proprio l'ampliamento dello spettro espressivo, l'invito (la sfida) a esercitare la nostra attrezzatura percettiva, oltre che le nostre capacità interpretative, su materiali abitualmente ritenuti inidonei a essere «formati» dall'intenzione artistica.

La dilatazione e la proliferazione del piano espressivo, tuttavia, e la sua conseguente «opacizzazione», non riguardano soltanto le arti tradizionalmente asemantiche o atematiche, o quei settori delle arti figurative che piú si sono mossi in direzione di una crescente asemanticità. Al contrario, alcune delle manifestazioni piú interessanti di questo fenomeno si riscontrano nel linguaggio poetico, ossia in un ambito espressivo in cui la presenza della parola parrebbe garantire l'immediata trasparenza del testo.

In effetti, tale garanzia è operante, ed è operante anche nelle opere di quei poeti, come i simbolisti e gli ermetici, che hanno reso quanto mai sfumati i contorni del senso «sottostante» ai loro estremamente elaborati messaggi formali. Il lettore, in altre parole, ha bisogno di sapere che, a prescindere dai risultati realmente conseguiti dalla sua operazione di decodifica, la forma dell'espressione, qui fortemente in evidenza, è comunque rapportabile a una qualche forma del contenuto, pena il venir meno del godimento e della piena, «rassicurata» fruizione delle stesse componenti «musicali» del testo. Per converso, la ridotta, seppure ineludibile, presenza nella parola poetica dell'istanza semantica come costruibilità di un senso purchessia pone in risalto la preminenza delle tecniche espressive non immediatamente riconducibili al piano del contenuto.

Nel linguaggio poetico, pertanto, la ricorrenza della stessa figura fonica, l'iterazione timbrica, e in genere tutti gli «accordi» tipici di questa forma d'arte, generano una serie di corrispondenze che possono sí essere correlate al piano del contenuto (come sostengono, tra gli altri i teorici del «parallelismo», secondo i quali nel testo poetico l'equivalenza fonica, soprattutto se rinforzata da un'equivalenza di posizione, determina rapporti semantici inediti tra le unità linguistiche in gioco), ma che si configurano *nello stesso tempo* come il risultato di una valorizzazione extracomunicativa del materiale verbale, se non, addirittura, di una vera e propria acquisizione di autonomia del significante dal significato [cfr. Beccaria 1975]. Per cui certe ricorrenti figure timbriche dantesche appariranno tendenzialmente fini a se stesse, ossia alla costruzione o al rinnovamento di un codice formale non risolvibile in termini di contenuti concettuali o della messa in risalto del pur importante apparato di immagini; mentre in gran parte della poesia di Pascoli tutto sembra far pensare che sia proprio un'attenzione spiccatissima per gli aspetti «materici» della parola, e la concomitante ricerca di una testura fonica eccezionalmente ricca e complessa, a predeterminare l'andamento del discorso poetico. Il quale, di conseguenza, appare costruito piú dall'espansione dell'«involucro fonico» delle parole, e dagli artifizi con cui il metro, il ritmo o la semplice intonazione consentono di manipolarlo, che non da una sequenza di unità linguistiche ordinate in funzione di un senso logico.

Di qui, il sospetto che la dinamica fonico-timbrica che promuove il costituirsi dell'espressione poetica, e la tendenziale «de-responsabilizzazione» di quest'ultima rispetto alla trasmissione di un messaggio lineare, poggino su una logica diversa da quella del linguaggio comune; una logica volta piú a costruire, manifestare o sottolineare imprevedibili equazioni tra i tratti minimi dell'espressione verbale che non a combinare le loro differenze al servizio di con-

tenuti determinati. Di qui, perciò, anche l'interesse di un'ipotesi come quella freudiana, secondo la quale i «giochi» verbali propri della poesia fanno riaffiorare il piacere che prova il bambino allorché, assimilando il vocabolario della sua lingua materna, accosta le parole senza badare al senso, pur di ottenere l'effetto piacevole dato dal ritmo o dalla rima, e, al pari che nel sogno, tratta le parole come cose. Come dire che l'espressione poetica «aggira» le barriere che la «ragione critica» oppone all'impiego extracomunicativo del materiale verbale, e consente all'individuo adulto di ricuperare una fonte di piacere da lui precedentemente rimossa all'insegna del «principio di realtà».

Comunque stiano le cose al riguardo, resta il fatto che i molteplici livelli e le molteplici modalità di articolazione della «materia» che caratterizzano l'espressione poetica e, con sfumature diverse, l'espressione artistica *tout court*, producono, per lo meno, un'analoga dilatazione e imbricazione dei «contenuti» eventualmente sprigionati dall'oggetto estetico, entrando a costituire in misura determinante un genere di ambiguità ancora piú istituzionale e, soprattutto, piú intrinseco di quello a suo tempo rilevato a proposito dell'espressione in generale. [C. F.].

Arnheim, R.
1966 *Toward a Psychology of Art*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles (trad. it. Einaudi, Torino 1969).

Beccaria, G. L.
1975 *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino.

Cassirer, E.
1923-29 *Philosophie der symbolischen Formen*, Bruno Cassirer, Berlin (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1966-67).

Croce, B.
1902 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli.

Dewey, J.
1934 *Art as Experience*, Minton Balch, New York (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1967).

Hjelmslev, L.
1943 *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Munksgaard, København; nuova ed. *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin Press, Madison Wis. 1961 (trad. it. Einaudi, Torino 1968).

Köhler, W.
1947 *Gestalt Psychology. An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*, Liveright, New York (trad. it. Feltrinelli, Milano 1961).

Langer, S. K.
1953 *Feeling and Form. A Theory of Art*, Scribner, New York (trad. it. Feltrinelli, Milano 1965).

L'ampiezza degli ambiti di applicazione del termine 'espressione' (cfr. **segno, immagine**) è indice, se non altro, della varietà di significati che ad esso possono venire attribuiti.

Rapporto fra manifestazione corporea (cfr. **sensi**) di emozioni (cfr. **emozione/motivazione, comportamento e condizionamento**) ed emozioni stesse, in psicologia

(cfr. anche **istinto, creatività, percezione, interpretazione**) si inserisce, come problema tradizionale dell'estetica, nel processo di **produzione artistica** (cfr. **immaginazione, bello/brutto, maniera**), costituendone persino per alcuni (per altri molto dubitativamente: cfr. **arti, artista** e anche **disegno/progetto**) il risultato ultimo.

Connesso al manifestarsi mediante simboli caratteristico dell'uomo, il termine 'espressione' condivide in parte l'**ambiguità** stessa della definizione del **simbolo** (cfr. **allegoria**). Si tratti dei vari tipi di aggregazione di contenuti in rapporto ai diversi procedimenti formali che s'incontrano nella **letteratura** (cfr. **tema/motivo, stile**), oppure della **rappresentazione** e dell'uso dei simboli nei linguaggi formali e logico-simbolici, l'espressione è comunque sempre coinvolta, in generale, nel problema della **comunicazione** (tenuto conto della diversità degli scopi e dei **materiali** impiegati; cfr. **gesto, parola, voce, orale/scritto, scrittura**; e poi **corpo, danza, maschera, canto, scena, gioco**), e, in particolare, in quello della comunicazione linguistica (cfr. **linguaggio, competenza/esecuzione, atti linguistici, lingua/parola, significato, retorica/stilistica**).

1971).

Fantastico

Il 30 ottobre 1938 si è verificato oltre Atlantico uno dei piú spettacolari fenomeni di delirio collettivo della nostra epoca: l'indimenticabile panico provocato a New York e dintorni da un programma radiofonico, l'eccezionale adattamento della *War of the Worlds* di Herbert George Wells, ad opera del quasi omonimo Orson Welles. Erano le 20 e 12 minuti, quella sera, quando sulle onde... ma resisteremo alla forte tentazione di raccontar(ci) il fatto come se fosse un racconto fantastico. Richiamiamoci soltanto alle informazioni e alle cronache di allora! Confondendo realtà e finzione, racconto e cronaca autentica, le folle in preda al terrore hanno invaso le strade. È un fatto che turba l'immaginazione, a prima vista incomprensibile e che ancora oggi si esita a credere, ma dopo tutto non si tratta che di un «meraviglioso» concorso di circostanze: l'incontro – dobbiamo dire fortuito? – di un capolavoro della fantascienza, di un maestro in stratagemmi e del potere di diffusione dei *media* allo stato nascente, con l'estrema fragilità nervosa determinata dai contraccolpi della questione cecoslovacca e dalle prospettive di una guerra imminente. Persino l'omofonia dei cognomi dell'autore (che si ritenne tradito) e del realizzatore non può non provocare un sorriso da parte dei sostenitori dell'«oggettività» del caso; si sottolineerà il contrasto tra lo spavento delle folle e l'impassibilità olimpica dell'uomo di teatro, ermeticamente preservato dall'umorismo nero nei confronti della sua terribile efficacia. Quanto alle tragiche ripercussioni delle libertà che egli si è prese con l'opera del romanziere inglese e con la psicologia delle folle, è questione di morale, e certamente la morale è in causa in questo gioco con la paura, che è senza dubbio uno degli aspetti del fantastico. Ma appunto, si chiederà, dove risiede il fantastico in questo avvenimento memorabile?

A titolo d'ipotesi si risponderà che, se di primo acchito esso appare quasi lacunoso, per l'osservatore a posteriori, in prossimità della fantascienza, dell'insolito, del meraviglioso («metaforico»), del *hasard objectif*, dell'umorismo nero, esso si svela concettualmente come genere nel gioco con la paura, ed opera a vivo, come sentimento, nel tempo del conflitto tra il possibile e il reale che si dibatte nello spirito degli ascoltatori della radio newyorkese. Si ammetterà che gli spiriti sono ben presto sprofondati nella paura e hanno cosí abbandonato la prova del fantastico (nella misura in cui il terrore realizzato sembra escludere il fantastico); e si assumerà il momento dell'esitazione a credere nella presenza effettiva sulla Terra dei mostri verdi, come quello in cui passa il brivido del fantastico. Fantastico sarebbe, in questo caso, l'incredibile sfumato di paura prima che esso si affermi (falsamente) come realtà terrificante (o al contrario si riveli puramente immaginario).

1. *Fantastico e sensibilità collettiva.*

1.1. Una questione di metodo.

Per situare il fantastico è necessario risalire alle conoscenze e alle credenze, proprie di ogni epoca, relative a ciò che può o non può avvenire. Nel confrontare la sfera del fantastico (ciò che si ammette come fantastico: sentimento, genere letterario, nella letteratura «colta» e in quella «popolare», categoria estetica) con i diversi sistemi d'interpretazione e di spiegazione del mondo, andranno evitati anacronismi ed equivoci linguistici. La storia del fantastico, che deve ancora essere scritta, sarà in grado di dare un contributo alla storia delle mentalità e in particolare alla storia dell'idea di natura. Ogni sistema interpretativo, la favola, la teologia e la scienza, ha la propria coerenza. Tanto un sistema di spiegazione meraviglioso, irrazionale, in cui tutto è possibile, quanto un sistema razionale ammettono come fattore di perturbazione e come momento critico il fantastico. Ma il meraviglioso, che è adesione alla sovranatura, anche se è terrificante non è a priori il fantastico, che si presenta invece come la messa in discussione di una credenza.

1.2. Mostri e prodigi.

Naturalisti antichi e medievali, descrivendo *mirabilia* e *miracula*, non li concepiscono come fantastici. Che mostri e prodigi vengano a completare la storia della natura, a testimoniare la potenza, la gloria e la grandezza di Dio, o a servire l'arte della divinazione, si tratta sempre di fatti insoliti della natura, che stupiscono e meravigliano ispirando un'ammirazione forse ansiosa, mista di paura e di repulsione, ma che si spiega con la prodigalità di un mondo in cui sovranatura e natura sono indistinte, e non ne turbano la coerenza.

Ai nostri occhi, il miracolo costituisce una violazione delle leggi della natura; a quelli dell'uomo del XVI secolo, appare come un compimento, un segno eminente che viene a coronare quell'edificio ricoperto di segni che è il mondo. Le strane meraviglie della natura elencate da un Boaistuau nel 1595, nella misura in cui raggiungono per noi le conturbanti forme immaginarie, non sono necessariamente escluse dal nostro museo mentale del fantastico; ma per il cronista o il compilatore di allora, le storie prodigiose, che in maggiore o minor buona fede si spacciano per autentiche, devono servire alla manifestazione della verità. La letteratura di edificazione non è il fantastico.

La letteratura orale è universalmente piena di storie meravigliose, i cui accenti sono sovente quelli dello spavento (se ne trovano persino nella *féerie*). Il contadino di Haiti, per esempio, o il contadino giapponese, cosí come il nostro contadino di molto o poco tempo fa, si diletta di questi racconti, favole e leggende conformi alle tradizioni ancestrali e alle credenze religiose. Il folklore fa comparire, per le delizie e l'angoscia dell'immaginazione compiacente, spiriti di uomini e di donne gelose, lupi mannari, vampiri, fattucchiere, spiriti delle cose, ecc., spesso gli stessi temi ricorrenti nel racconto fantastico della letteratura colta moderna.

La pietra di paragone del «fantastico delle veglie» è costituita da ciò che il narratore e l'uditore di una certa epoca, di una certa cultura, credono reale o no, il dubbio o l'assenza di dubbio relativamente all'esistenza dei fenomeni raccontati. Per chi crede ai fantasmi, il fantasma non è fantastico. Ma se una cosa è l'adesione ingenua alle superstizioni popolari – e che dire della credenza nel vodu? –, qualcosa di ben diverso è l'adesione all'*altra* interpretazione possibile, l'interpretazione razionale. Quest'ultima ha sovente il suo spazio nel racconto stesso, che in tal caso non deve essere inteso in senso letterale. I prodigi spaventosi della letteratura popolare meravigliosa possono talora essere percepiti come fantastici solamente se un dubbio sussiste o s'insinua, se la fede è contaminata dalla malafede, se l'incredulità si mescola alla credulità.

1.3. Il fantastico e l'«ordine delle cose».

Con non minor fondamento si distingueranno dei sistemi di spiegazione irrazionali o razionali coerenti, esprimenti delle mentalità sufficientemente precise da ammettere o escludere certe credenze sulla base della pratica e della conoscenza.

Allo stesso modo che per l'uomo moderno delle società industrializzate il fantastico appare come l'incredibile, l'inesplicabile, cosí l'irruzione del fantastico in un sistema di spiegazione meraviglioso (stregoneria, magia, vodu, ecc.) è contraddistinta da una rottura dell'ordine delle cose ammesso. Si dirà che uno spirito in una fiaba è semplicemente fuori posto, ma un sortilegio fallito per chi creda alla stregoneria è qualcosa che può rivestire gli aspetti del fantastico.

Il fantastico è in primo luogo una sfida all'ordine accettato delle cose, una fessura nell'edificio della fede, della magia o della ragione, la cessazione almeno momentanea di una certezza, una rottura d'equilibrio, qualcosa di simile a una sospensione (piú o meno angosciosa), qualcosa di strettamente affine con la suspense (l'attesa angosciosa di ciò che accadrà permette di collocare la letteratura poliziesca in prossimità di quella fantastica).

1.4. La nostra sensibilità.

Per noi uomini d'oggi, membri di una società che si crogiola nella buona coscienza industriosa, che abbiamo abbondantemente assaggiato i frutti dell'albero del sapere (e anche di quello della conoscenza), formati da una certa concezione della logica e dell'esperienza, che per lo piú non crediamo ai fantasmi (anche se, come Mme du Deffand, ne abbiamo ancora paura), l'attrazione che esercita il fantastico è notevole, a meno che il nostro gusto per i terrori immaginari, per le conturbanti forme immaginarie, a cui è affezionata la nostra sensibilità di cultori appassionati, o semplicemente per il meccanismo ben congegnato, non sia che un esorcismo contro ciò che potrebbe accadere. La sensibilità collettiva attuale, sempre ben disposta nei confronti del fantastico terrificante,

vede di buon occhio anche il genere limitrofo della letteratura d'immaginazione scientifica e confessa una vivissima attrazione per ogni forma di conquista dell'irrazionale.

1.5. Mediatori e intercessori.

I surrealisti hanno indubbiamente contribuito alla formazione della nostra sensibilità al fantastico. Ma – e come potrebbe essere altrimenti? – il loro ruolo è ambiguo. In primo luogo, l'«arte», la «letteratura» e i loro criteri non hanno piú nulla a che fare in linea di principio con ciò che il surrealismo esprime di piú specifico. Ora, in letteratura, per esempio – che dire della pittura? – il fantastico nella sua specificità è soprattutto un fatto d'arte, di maestria nella produzione degli effetti. Questo è un primo paradosso.

In secondo luogo, la teoria surrealista assegna una funzione all'immaginario, al sogno, all'analogia, alla scrittura automatica, al caso obiettivo, all'umorismo nero, fino all'esoterismo; ma è stranamente discreta per quel che riguarda il fantastico in quanto tale. Tra gli «intercessori» e gli spiriti nei cui confronti i surrealisti si riconoscono debitori, appaiono certo alcuni luminari del fantastico, Hugo, Poe, Nerval, ecc. E ancora: Artaud traduce Lewis, ma al tempo stesso, sul retro di un catalogo della libreria José Corti, nel 1931, consiglia arrogantemente: «Non leggete Hoffmann». Questo sembra un secondo paradosso. E che pensare di quel giudizio estetico di André Breton riguardo ai «segni di mostruosità» che rovinano l'ammirevole *Frankenstein* di Mary Shelley? Sembra che con un solo gesto della mano venga scartata tutta la paccottiglia che ingombra sí la letteratura fantastica, ma che nello stesso tempo le dà la vita.

C'è di piú. Contemporanea e quasi radicalmente estranea ai surrealisti (trasfiguratori del reale, ma forse non padroni della finzione), vediamo dispiegarsi tutta una letteratura dell'immaginario e del fantastico. Per non parlare che della letteratura d'espressione inglese, si pensi a Lovercraft, a Blackwood, a Ambrose Bierce che è piuttosto, in verità, un maestro dell'orrore, ecc.! Si può evocare inoltre tutto lo sviluppo della letteratura di finzione basata su ipotesi razionali, e il fascino di alcuni di questi grandi miti; essa non ha alcuna affinità con lo spirito surrealista.

Eppure il surrealismo e la condizione di spirito che esso ha formato svolgono una singolare funzione nella nostra ricezione del fantastico. La familiarità con *Nadja* di Breton non ha forse procurato nessun lettore a Lovercraft (né ad Asimov o a Bradbury: il pubblico della fantascienza non è lo stesso del fantastico, anche se tendono a raggiungersi), eppure nella attuale letteratura di fantascienza o in quella fantastica propriamente detta, la sensibilità del lettore è colpita dallo spirito di trasgressione, eminentemente illustrato e predicato dai surrealisti.

La violenza fatta alla ragione, che è al centro dell'esperienza e della speranza surrealiste, è anche per noi al centro del fantastico. Certo, come non esaurisce il fantastico, cosí non gli appartiene in esclusiva. Il fantastico la condivide con diversi altri generi e produzioni: il meraviglioso, il pensiero analogico, il

linguaggio poetico, il caso, la scarica emotiva dell'umorismo, il *nonsense*, la *fantasy*, l'insolito. Ed ecco che la specificità del fantastico lo fa apparire come il tipo stesso d'esperienza in cui l'immaginario tende a confondersi col reale e a cessare di essere percepito con lui.

L'avventura mentale di liberazione dall'automatismo psichico vissuta dai surrealisti ha fornito inoltre un autentico contributo alla storia del fantastico. Infine si dovrà aggiungere che, benché l'analisi dei meccanismi del fantastico sia di competenza di un'altra sfera del pensiero, uno specialista del fantastico terrificante come Lovercraft [1945], per esempio, è in migliori condizioni per affrontare questi problemi; eppure, nessuno meglio di Breton ha descritto il turbamento, il brivido proprio di questo genere d'esperienza: «Confesso senza il minimo imbarazzo la mia profonda insensibilità di fronte a spettacoli naturali o ad opere d'arte che di primo acchito non mi procurano un turbamento fisico caratterizzato dalla sensazione di un'increspatura di vento alle tempie, tale da suscitare in me un vero brivido» [1937, trad. it. p. 7].

2. *Un museo immaginario.*

2.1. Un liberalismo contestabile.

Il nostro museo immaginario del fantastico dovrebbe a rigore scartare tutti gli oggetti letterari e artistici fondati sulla favola e sulla religione (cfr. §§ 1.2 e 1.3 e l'introduzione di Caillois 1965). Quando prodigi e miracoli sono la regola, non c'è posto per il fantastico. Mitologie e misteri secernono il meraviglioso che ne emana per diritto divino e non implica, come il fantastico, un giudizio razionale. (È pur vero che in Descartes s'incontra il diavolo).

In realtà, il nostro museo mentale si annette il regno del soprannaturale, e le rappresentazioni mostruose e prodigiose che derivano dalle credenze accettate. Lungi dal relegare queste acquisizioni nelle opere che provocano turbamento, che si sforzano di rendere percettibile un lontano enigma e di metterci a confronto con il possibile anormale, angoscioso, si direbbe che esso accolga volentieri un «fantastico» in cui lo strano e il soprannaturale si tendono la mano, e il gusto per il bizzarro si districa male dal richiamo del meraviglioso.

La nostra idea del fantastico (e il valore che gli attribuiamo) dovrebbe essere piú rigorosa e in particolare sensibile, piú di quanto non sia, all'intenzionalità della produzione, e tenere maggior conto della relazione di un creatore con la sua opera, foss'anche l'*intentional fallacy*. Certo, ciascuno di noi immagina la sua antologia, con le sue esclusioni, le sue delimitazioni. Chi non sogna un discorso, una rappresentazione, un'immagine che – come non fanno né il «fantastico istituzionale» [Caillois 1965] né l'ostentazione di grossolani simulacri – possano prolungare indefinitamente la percezione di un'ambiguità tra l'immaginario e il reale, lo choc emotivo provocato dall'indecifrabilità di un mistero insidioso? Sembra essere questa una delle esigenze della sensibilità moderna. E tuttavia il nostro museo mentale, popolato dai grandi «momenti»

del fantastico, è spesso troppo liberale – per mancanza di illuminazione, di prospettiva – nei riguardi dei valori riconosciuti. Tiene ai propri classici della paura o dell'orrore, si delizia del grottesco o dell'ingegnoso stratagemma. Inoltre le sue scelte non sono abbastanza rigorose, le sue ricerche non sono abbastanza estese per delimitare, a partire delle creazioni che raccoglie, una categoria permanente e universale del fantastico, inteso come il turbamento o il gioco con il turbamento che provoca l'intrusione di un fenomeno «soprannaturale» in un ordine dato. Eppure Malraux non ha forse affermato che il fantastico è un «genere letterario eterno»? [1976, p. 13].

2.2. Arti fantastiche.

Dalla fantasia al demoniaco, il «fantastico» si ritaglia un suo regno nelle arti plastiche, ma questo regno è anche quello dell'immaginario, della finzione, della profusione delle anomalie. I diavoli di Bosch testimoniano del genio dell'artista. Essi non vivono, a rigor di termini, del conflitto tra il possibile e il reale. Non ci dànno il brivido dell'inquietante estraneità. Per i contemporanei stessi, l'immagine rinvia a se stessa o al catechismo. Ma si osservino con Caillois [1965, p. 32] le *Nozze di Cana*: subito un enigma sconvolgente diviene percettibile... Il nostro museo immaginario non rifiuta la teratologia generalizzata; accoglie le molteplici *Tentazioni di sant'Antonio*, le innumerevoli figure allegoriche. Ciascuno ha le sue preferenze, gravità o stravaganza, ma – ancora una volta – ci sono dei classici: Bosch, Bruegel, Bracelli, Parentino, Bellini, Dürer, Grünewald, Schongauer, Cranach, Urs Graf, Nikolaus Manuel-Deutsch, Monsú Desiderio, Arcimboldi, Goya, Blake, ecco alcuni grandi nomi per la sensibilità collettiva odierna. Dalí, dopo Alfred Jarry, si sente in dovere di rendere omaggio ad Albrecht Dürer.

La problematica del fantastico ci invita ad esplorare tutte le forme d'interferenza tra l'immaginario e il reale: il momento fantastico è quello di una tensione tra il reale e il possibile. Accade però che il piú delle volte, al fine di definire il campo del fantastico, si scelgano delle opere in cui la fantasia alleata alla fede propone la lussureggiante sovranatura come un semplice prolungamento del reale. E allora non c'è piú conflitto né tensione tra il reale e l'immaginario. Ciò che in effetti è imbarazzante nel nostro museo mentale del fantastico, è il fatto che esso è pieno di creazioni che derivano dall'effusione. Non appena la fantasia si manifesta in esse troppo liberamente, non appena il terrificante si rivela troppo volontario, queste opere rinviano all'invenzione del pittore o dell'incisore o al «tutto è possibile» del meraviglioso, abbandonando allora, per degli occhi esigenti, il campo del fantastico propriamente detto.

Rigoglio di esseri deformi, ibridazione, scambio di organi e di oggetti lavorati, animazione delle pietre, mineralizzazione del vegetale e dell'animale, tutti i procedimenti del fantastico artistico che è impossibile enumerare si ricollegano ai meccanismi dell'immaginario e del sogno: spostamento, condensazione, deformazione, trasformazione, proliferazione, conflitto del tutto con la parte, ecc.

Quanto ai giochi della percezione, come ad esempio le anamorfosi, pur appartenendo esse al campo della fantasia (rigorosa) e costituendo il piú delle volte niente altro che un artificio ingegnoso, sono tuttavia suscettibili spesso di provocare un brivido. Al contrario di quel «normale nell'impossibile» che sembra essere l'unica cosa a spaventare il santo in mezzo allo scatenarsi dei diavoli, di cui parla Baltrušaitis [1969] a proposito della «testa con le gambe» del Trittico delle *Tentazioni* di Bosch, si direbbe che è *l'anormale nel possibile* che viene alla luce in certi divertimenti ottici. Mentre l'impossibile dato per reale si richiama all'immaginario sorprendente, questa anomalia ci getta nel cuore stesso del conflitto tra il reale e il possibile e fa sorgere la tensione del fantastico.

Il gusto moderno non è molto turbato dalla schiera di demoni, arpie, vampiri, ippogrifi, chimere e altre creature composite; né i soggetti, né la maniera di trattarli risvegliano la nostra sensibilità al fantastico, come fanno gli spettacoli di desolazione da cui ogni vita è bandita, che si trovano per esempio nelle opere di Monsú Desiderio, la rappresentazione di un mondo che l'uomo sembra aver abbandonato dopo averlo creato (come quello di De Chirico), l'architettura onirica delle *Carceri* di Piranesi, al tempo stesso demenziale e logica, l'ambiguità dello spazio nella stella di Yves Tanguy, la visione provocata dall'aspetto notturno della Porte Saint-Denis di Max Ernst, ecc., tutte opere del passato e del presente che coltivano segretamente l'angoscia del possibile.

2.3. Letteratura fantastica.

C'è tuttavia piú fantastico in un demone di Grünewald per un amatore di Bellini di quanto non ce ne sia in una storia prodigiosa per un cultore di Nerval. In effetti, che la si ricolleghi o no alla realtà della fede che l'ispira, l'immagine è sempre partecipe dell'immaginario, rinvia all'immaginazione dell'artista e «fa sognare». Il racconto «fantastico» dato per autentico dalla fede o dalla malafede – accusati di stregoneria, alcuni imputati ne sono morti – oggi fa sorridere.

È l'incredulità che rende possibile la letteratura fantastica. Il «fantastico terrificante» giapponese propone sempre un'altra interpretazione possibile, una interpretazione confuciana... Il fantastico viene alla luce quando le religioni sono messe alla prova. Lo s'incontra nel punto di rottura della «coerenza universale», quando si produce una distinzione fra natura e sovranatura.

Il nostro museo immaginario, questa volta piú rigoroso e meno indulgente, tende a scartare la Bibbia e la mitologia. Né lo spettro di Samuele, né la discesa agl'inferi di Ulisse fanno parte della nostra antologia, che non andrà nemmeno ad attingere ad Apuleio, a Lucano o alla *Naturalis historia* di Plinio.

Nella sua forma moderna, il fantastico nasce nel XVII secolo, quando le superstizioni s'indeboliscono. È annunziato dallo scetticismo dell'*Aufklärung*. I racconti fantastici di Tieck devono ancora molto alla *féerie*: è il meraviglioso dei *Märchen*, in veste piú tetra. Ben presto nasce però tutta la letteratura fantastica tedesca, in cui la «tensione», è in proporzione inversa rispetto alla sovrabbondanza dell'elemento magico-fiabesco. Nelle letterature di lingua inglese

e francese, il fantastico si istituzionalizza elettivamente nella narrazione o nel racconto che predispongono il tempo della suspense; il campo piú ricco è quello di lingua inglese, dal gusto dell'esperienza dei limiti di Poe alla teologia negativa capovolta di Lovercraft, da *The Castle of Otranto* – la *Gothic story* di Horace Walpole –, a *The Damned Thing* di Ambrose Bierce, ma nomi e sfumature non mancano in campo francese, da Mérimée a Jean Ray, passando per Maupassant, e beninteso nelle altre letterature. Anche se è mal conosciuto o misconosciuto, il fantastico delle letterature moderne è ben inventariato dagli specialisti, ed analizzato.

Nella misura in cui prende le distanze dal meraviglioso, il fantastico si costituisce in genere relativamente autonomo. Ma abbondano i titoli di opere che sono allo stesso tempo partecipi del genere fantastico e di un altro genere, o di un altro campo. Quasi non s'incontra fantastico allo stato puro. Ci sono persino dei capolavori, che ci sembrano intaccati dalla commistione dei generi. Nello *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, di Stevenson, la tensione propria al fantastico sfocia nel commento. Il racconto tende a trasformarsi in allegoria morale.

L'opera fantastica presuppone in genere una stretta disciplina d'arte, o almeno si adatta bene a un artificio interamente calcolato (si pensi a Mérimée!) Si tende a sottoporvi all'incantesimo, a coltivare la vostra esitazione fra, per esempio, un'interpretazione patologica dei fatti o l'ipotesi soprannaturale; oppure si gioca con la vostra paura e voi stessi, lettori, giocate con la vostra paura; questo per il fantastico di terrore. Il fantastico che si definisce già come gioco con la paura, o come disciplina della scelta differita tra una versione naturale e una versione soprannaturale dei fatti riportati subisce letterariamente delle minacce; è messo in pericolo se non altro dal commento, dall'allegoria e dalla fioritura del meraviglioso da cui prende origine.

Si potrebbe tuttavia mostrare facilmente, con un'analisi dell'*Aurélia* di Nerval – per limitarci a un solo esempio –, che il fantastico (che qui è in un senso opposto a quello del gioco con la paura, perché paura esistenziale dell'autore), il fantastico di esitazione fra natura e sovranatura si richiama, come è normale, all'interazione di due discorsi, quello della relazione diretta di un'esperienza, l'alienazione, e quello della narrazione al passato, pur adattandosi perfettamente (non essendone affatto minacciato) a un terzo discorso, quello del commento, della speculazione sull'estraneità vissuta. Il fatto è che qui il fantastico, che è sempre ambiguità, partecipazione-distanziamento, identificazione-rigetto, è inoltre d'ispirazione poetica, o almeno rende un suono poetico. Non si svolge sul piano dell'efficacia, dell'arte degli effetti, ma su quello della partecipazione del lettore all'enigma vissuto dal poeta. Questa partecipazione, secondo un gioco dialettico ben noto, sembra rafforzarsi nella misura in cui il poeta, grazie al commento, si sforza di prendere le distanze dalla propria esperienza.

Fantastico, in campo letterario, è un attributo usato con facilità e che conviene ad opere d'ispirazione e di fattura molto varie. La tipologia – e la codificazione – di questo opere sarebbero certamente auspicabili e senza dubbio realizzabili. L'ipotesi formulata da Caillois [1966, pp. 13 sgg.] in relazione al numero limitato dei temi del fantastico è plausibile; ciò nondimeno il fantastico letterario raggruppa a prima vista universi fra loro molto differenti, come quelli di Nerval e di Lovercraft, senza contare che c'è tutto un fantastico di ipotesi razionali, quello della fantascienza.

2.4. Al cinema.

La paura piuttosto che l'inquietudine, questo potrebbe essere il motto del periodo *flamboyant* del cinema fantastico. Sulla scia dell'espressionismo, che traduce l'angoscia dell'uomo in balia di forze oscure, il film spaventoso non è d'altronde l'unico prodotto del cinema fantastico. Lo si può collocare al centro di un insieme comprendente il film meraviglioso, il film surrealista, il film di fantascienza, lo *space opera*. Si potrebbe fare forse qualche riserva per il film surrealista, la cui fantasia poetica si intreccia con il carattere sperimentale e che, per questa ragione, oggi appare invecchiato. Al contrario di quanto avviene in campo letterario, il fantastico appare qui fortemente istituzionalizzato. Personaggi, scenografie, situazioni, ricette sperimentate costituiscono un «linguaggio» molto coerente. Il campo del fantastico nel cinema è al tempo stesso piú strutturato dalla convenzione e, per tale motivo, sembra meno ricco d'imprevisto del campo del fantastico letterario; il gioco con l'angoscia si trova qui allo stato puro.

La nozione di gioco presuppone uno scetticismo di fondo, reale o simulato. Arte di appagamento, il cinema trasmette la paura in forme molto stilizzate. Lo spettatore proietta i suoi fantasmi, sublima la sua paura in un gioco ben regolato; gode della propria paura. È un rituale popolare dell'ingenuità consentita, che provoca il riso ludico e talvolta anche, bisogna ben dirlo, il sorriso ironico davanti all'eccesso di ridicolo. Il gioco dell'identificazione e della distanza ha qui come meccanismi essenziali la paura e il riso.

Ci sono certo numerosi film che sembrano separati dalle loro radici mitologiche profonde. Ma il fantastico d'istituzione attinge originariamente alla sorgente dei grandi miti rimasti vivi. Si tratta in primo luogo delle mitologie relative ai grandi spauracchi, i Frankenstein, Dracula, dottor Mabuse, il caro vecchio King Kong, e – perché no? – il Fu Manchu; e, su un altro registro, Tarzan. Lo scatenarsi del gotico conferisce al fantastico cinematografico, oltre alla catarsi che esso procura, una virtú inattesa. Il fantastico, che è anzitutto un conflitto, un'incertezza, un'inquietudine, che nasce dalla risentita opposizione tra il noto e l'ignoto, tra il reale e l'immaginario, appare allora come il terreno d'elezione per una partita estrema nel gioco dialettico partecipazione-distanziamento, che è senza dubbio centrale per l'esperienza umana.

2.5. Un problema relativo al fantastico musicale.

Il fantastico cinematografico istituisce *hic et nunc* una connivenza, al contrario del fantastico letterario che si colloca nella prospettiva intimista della lettura. Il campo musicale, che concerne anch'esso il numero e lo riunisce per una connivenza, sembra invece stranamente inospitale per il fantastico. Esso vi si ma-

nifesta in relazione alla letteratura, ma non, come si potrebbe pensare, nel rituale wagneriano. Il colore del fantastico affiora in Mozart, per esempio (come nel suo *pendant* letterario, Puškin) in una sorta di familiarità distante o disinvolta con la morte. E ancora ci si potrà forse dilettare del «fantastico» che caratterizza il virtuosismo apparentato a una certa stregoneria, di cui fornirebbe l'esempio un personaggio come Paganini.

La musica non rinvia che a se stessa. Piuttosto che del fantastico, essa offre dei «momenti» d'insolito al servizio dell'azione drammatica, come la famosa *Invenzione su un suono* del *Wozzeck* di Alban Berg. Il significato drammatico piú intenso nasce dalla realizzazione dello strano musicale: è il passaggio dalla piú debole *intensità* all'intensità massimale su un solo suono (altezza) nella minima *durata* necessaria per far intervenire successivamente quasi tutti gli strumenti (timbri). I quattro parametri musicali entrano qui in una configurazione del tutto insolita. Ma è evidente che un simile momento musicale eccezionale, capace di far trascorrere un brivido, piú che una manifestazione del fantastico appare come l'intervento dell'insolito o, se si preferisce, della «magia degli effetti meravigliosi» al servizio dell'emozione drammatica.

Dopo aver effettuato alcuni prelievi nel grande vivaio culturale, e salutato di passaggio con un sorriso complice, a titolo di richiamo, i giochi del *hasard objectif* sotto l'aspetto dell'«incontro fortuito di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo di dissezione», si lancerà ora un'occhiata al ristretto museo immaginario del fantastico naturale.

2.6. Un fantastico naturale.

Se si deve affermare con Louis Vax [1960, p. 36] che «non c'è altro vero fantastico se non quello che è stato voluto tale», non per questo si scarterà il fantastico naturale. I giochi sottili della natura indubbiamente gli sono indifferenti [cfr. Caillois 1966, pp. 129 sgg.]. Sappiamo che la lira di Apollo apparsa nell'agata di Pirro non è che un'immagine inventata e che la rassomiglianza è il prodotto del pensiero analogico, attivo d'altra parte in ogni creazione artistica o poetica. Le rocce del Capo Creus per Salvador Dalí, gli alberi della foresta tropicale, che per Ferdinand Bardamu hanno «la forza dei grandi sogni», certi animali dalle forme molto particolari sono altrettanti punti di partenza per una fantasticheria di cui si deve sottolineare la soggettività, dove il reale e l'immaginario sono confusi. La magia degli effetti fantasmagorici che allora si crea, il prodigio delle coincidenze che si scoprono, questa libera produzione d'immagini sono il felice risultato dei processi oscuri o estranei della materia inerte o viva e della fortuna. Ma è sconcertante il fatto che la storia delle idee, da Aristotele a Gerolamo Cardano, perpetui la tentazione di omologare questi simulacri con un *progetto* della natura (teoria della generazione equivoca, dell'*aura seminalis*, della potenza minerale carminativa delle pietre, dello spirito architettonico della potenza seminale litogena, ecc.). Si converrà con Caillois che questa confusione tra due regni, l'inerte e il vivente, il caso e il progetto, è propriamente fantastica.

3. *Alle frontiere dei generi.*

3.1. Campi incrociati.

Passando in rivista i grandi «momenti» del fantastico (affrettatamente, perché quale posto si dovrebbe riservare nell'antologia alla Vénus d'Ille, al Tour d'écrou, alla Gradiva, fra tanti altri, o alla meravigliosa storia felina di Keats, a cui d'altra parte ritorneremo?), s'incontrano oggetti culturali e naturali che vanno riportati al punto di vista del loro emittente-creatore (cronista, narratore, artista, *media*, caso, ecc.) e del loro ascoltatore-spettatore-ricevente, tentando di valutare la loro capacità di provocare l'emozione specifica del fantastico. Se tutto ciò che è soprannaturale viene considerato come reale, non c'è posto per il fantastico. Se tutto ciò che è percepito come immaginario è confermato tale, o come la traduzione simbolica di una realtà offerta ai sensi o rivelata, non c'è posto per il fantastico. Se tutto ciò che contravviene alle leggi della percezione riceve una spiegazione razionale, non c'è piú posto per il fantastico. Esso incomincia con l'occulto, con il muoversi sorprendente del possibile nelle profondità della realtà, e non dura che il tempo in cui i due campi si confondono. Ricercando il fantastico, si è alla ricerca della nostra paura, e del godimento che essa procura; si vuole rabbrividire per il turbamento provocato da un'inquietudine o da un'incertezza relativa a ciò che si è «mosso» nel reale, ma facendo cosí si è tentati dal gusto del soprannaturale, dal gusto per l'ingegnoso e il bizzarro, da quello per gli scioglimenti meravigliosi dovuti alla fortuna, da quello per l'assurdo, o semplicemente dalla fantasia nera o rosa e dall'immaginazione industriosa; quando non si tratta (ed è il campo della fantascienza) della problematica di una coerenza che integra elementi estranei all'esperienza quotidiana.

3.2. Un tentativo di esplicitazione.

L'analisi moderna ha tentato una delimitazione di questi campi d'interferenza e – struttura e genesi – ha aperto la strada a una conoscenza esplicita, e non piú a una semplice interpretazione dei meccanismi e delle funzioni del fantastico. In questa prospettiva, sembra che l'opera di Todorov [1970], pur consacrata al solo campo letterario, permetta di compiere un passo decisivo.

3.3. Storia felina.

Valga come introduzione a un'analisi del fantastico letterario un cenno alla storia felina raccontata da Keats e trascritta da Cocteau nel *Journal d'un Inconnu* (1952). Non è, a rigor di termini, né una storia prodigiosa, né una storia fantastica, poiché tutti sanno che i gatti non parlano se non nelle favole, ma l'effetto di suggestione cosí profondo provocato dal racconto per quanto concerne la distinzione tra *mirabilia* e *credibilia* permette di toccare con mano gli ingranaggi del fantastico. In poche parole, ecco i fatti: Keats di notte è smarrito nell'ine-

stricabile labirinto di una foresta; disperando di ritrovare la strada, si ferma ai piedi di un albero, quando improvvisamente scorge una luce proveniente da una specie di rovina. Si avvicina e, preso da stupore, assiste nei minimi particolari al cerimoniale dei funerali di un gatto celebrato da centinaia di gatti. L'indomani, a rischio di non essere creduto, racconta l'avvenimento al suo amico pastore e quando giunge al momento del racconto in cui descrive il catafalco sormontato da una corona d'oro, Keats e il suo amico sentono tutt'a un tratto il gatto che dormiva davanti al focolare gridare con voce umana, prima di saltare dalla finestra: «Ma allora io sono il re dei gatti!» Raccontandola cosí brevemente, la storia perde quasi tutto il suo sapore, ma è proprio il tempo del racconto che si adatta male ad essere riassunto. Mettere in scena un rituale di gatti non è tutto, bisogna anche crederci. Bisogna che l'incantesimo s'insinui, bisogna sedurre progressivamente le facoltà di adesione e di distanziamento critico del lettore. Il poeta lascia capire che potrebbe non essere creduto. Anzi, non descrive tanto lo stupore che lo spettacolo provoca in lui, quanto lo smarrimento in cui lo sprofonda la certezza di non essere creduto. Nel dialogo con il pastore, introduce una pausa, piú esattamente una breccia, attraverso cui si rivela l'impossibilità per il soprannaturale di essere percepito come reale: eppure il soprannaturale *è* il reale. La paura provocata dall'avvenimento è qui trasformata in paura di non poter far parte agli altri di ciò che è incredibile ma vero. L'uditore implicito è incarnato nel racconto stesso in un uditore reale, il pastore, al tempo stesso distante e complice... Ciò è finzione, ben inteso. Non si abbandona il piano dell'immaginario, poiché ancora un volta i gatti non parlano; ma la storia felina raccontata dal poeta è la piú sottile che esista per evocare con il suo umorismo dialettico e come per similitudine i meccanismi che operano nel fantastico.

3.4. L'effetto fantastico e l'ambiguità.

L'effetto fantastico si fonda sulla distinzione tra natura e sovranatura, operata dalla metafisica classica. «Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale... La fede assoluta, come l'incredulità totale, ci condurrebbero fuori dal fantastico; è l'esitazione a dargli vita» [Todorov 1970, trad. it. pp. 26, 32]. Al centro del fantastico, troviamo dunque l'ambiguità e, trattandosi di letteratura, l'ambiguità percepita da un personaggio del racconto e/o dal lettore. La paura – e ancor meno l'orrore – non è necessariamente connessa con il fantastico. Questo appare con l'illusione dei sensi, con la confusione possibile tra il reale e l'immaginario.

Il fantastico è essenzialmente ambiguo. Ma l'ambiguità, che è apertura a due interpretazioni possibili e che porta con sé l'incertezza, non è che una delle proprietà essenziali del fantastico: l'altra è quella di suggerire l'intervento del soprannaturale nell'ordine naturale. Mentre la seconda proprietà tende però ad attenuarsi – nelle nostre società la credenza nella possibilità d'intervento del soprannaturale s'indebolisce –, la prima viene messa in evidenza e l'ambiguità tende a confondersi con il fantastico. Il fantastico vede allora il suo campo allargarsi nella misura in cui riceve, per un'estensione senza dubbio abusiva, l'accezione dell'ambiguo. Ciò avviene apparentemente almeno nei casi in cui le due interpretazioni possibili appartengono a campi della realtà molto distanti fra loro. Lo spazio non è sufficiente per fornire qui degli esempi. Si dovrebbe avviare una ricerca sul potere di *congiunzione* del fantastico, in riferimento alla teoria della potenza emotiva dell'immagine formulata in poesia da Reverdy, secondo cui l'immagine ha tanta piú forza quanto piú sono lontani i rapporti delle due realtà accostate.

3.5. Lo strano e il meraviglioso.

L'originalità del tentativo di esplicitazione fatto da Todorov consiste nel proporre una tassonomia dei generi. «Il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione» al limite tra lo strano e il meraviglioso; «alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico. Se decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l'opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtú delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso» [1970, trad. it. p. 43].

Da una parte, la «riduzione» del soprannaturale si opera grazie a diversi tipi di spiegazione: il caso, le coincidenze, il sogno, l'influenza delle droghe, i giochi truccati, l'illusione dei sensi, il gusto dell'eccezionale, ecc.; dall'altra, l'accettazione del soprannaturale deriva dal fatto che non c'è spiegazione possibile, a meno di ammettere nuove leggi della natura.

3.6. Ambiguità del meraviglioso.

Non discuteremo qui la classificazione elaborata da Todorov. Si osserverà semplicemente che il meraviglioso, si tratti del meraviglioso delle fiabe come di quello delle *Mille e una notte*, ha anch'esso uno statuto ambiguo: propone al lettore di credere, senza credere veramente. Dal punto di vista psicologico, l'esplorazione del campo del possibile che risponde al richiamo del meraviglioso presuppone inoltre la stessa disponibilità totale che si ritrova nell'«esperienza dei limiti» (in Poe, ad esempio), che ci è proposta come una caratteristica dello strano. In ogni caso, la commistione dei generi è di regola; le interferenze tra generi vicini non saranno mai abbastanza sottolineate. Ma è chiaro che l'ambiguità *d'interpretazione* del fantastico non è l'ambiguità *di adesione* del meraviglioso.

3.7. L'allegoria e la poesia.

Quanto ai rapporti del fantastico con altri due generi vicini, l'allegoria e la poesia, è certo che l'una lo minaccia nella sua esistenza e l'altra non è propizia alla sua comparsa.

Il fantastico, caratterizzato da un conflitto fra il reale e l'illusorio o l'immaginario, per definizione si nutre del reale, che gli dà vita. Non si accontenta di ciò che è percepito come un semplice modo di dire. Il fantastico letterario ha una sorta d'incompatibilità con il senso metaforico e con il senso allegorico. Richiede una lettura in senso letterale. Ora, numerosi racconti fantastici invitano il lettore a interpretarli come allegorie, riducendo proporzionalmente la portata dell'effetto fantastico.

In poesia, invece, il fantastico è in qualche modo di casa. Ci si troverà senza dubbio facilmente d'accordo con Todorov, nel riconoscere che il fantastico implica la finzione (rappresentazione ed evocazione), mentre le immagini poetiche non sono, in linea di principio, fonti di rappresentazione. Esse non sono descrittive, devono essere lette al puro livello della catena verbale che esse costituiscono, e nel caso in cui le parole e i dati della prosodia permettono di accedere alla rappresentazione, questa deve essere piuttosto collocata nella categoria dello strano o del soprannaturale.

3.8. Un'osservazione.

I rapporti tra la poesia e il fantastico richiederebbero tuttavia studi approfonditi, che restano ancora da fare.

La concezione secondo la quale vi è incompatibilità fra poesia e fantastico è quella che si vede apparire, grosso modo, con Mallarmé. Non si scarteranno per esempio, dal Museo poetico i poemi epici di Hugo con il pretesto che trasmettono delle visioni. L'intransitività delle immagini poetiche è certo irrefutabile, ma non tutta la poesia è fatta di immagini; non tutta la poesia è soltanto un modo di esprimersi. E il piú piccolo componimento poetico può contenere enunciati che si riferiscono ad avvenimenti senza dubbio insoliti ma che rientrano nel campo della rappresentazione e mettono in gioco la dialettica fra reale e possibile. Che molte di queste visioni, d'altro canto, si richiamino al meraviglioso, non impedisce che molte poesie «di racconto» si ricolleghino al fantastico per il turbamento che esercitano nello spirito dell'uditore o del lettore. Avrete pensato, per esempio, all'*Escalier* di Supervielle e riconosciuto nella logica onirica di questo componimento un'affinità profonda con la solennità ambigua di certe tele di Paul Delvaux. Isolate, quasi a caso, un verso dello stesso Supervielle: «Chacun reconnaît en moi son frère, son revenant». Ripetetelo, e sentirete forse il brivido dell'*aigrette*. E in ogni modo, troviamo qui formulato in poesia, secondo l'espressione di Etiemble, un assioma di psicologia fantastica.

3.9. La fantascienza.

Essa s'iscrive nella linea di ciò che veniva definito nel XIX secolo, in Francia, il meraviglioso scientifico, in cui un'ipotesi parascientifica o pseudoscientifica, il magnetismo, serví come punto di partenza per la speculazione e come spiegazione coerente di avvenimenti soprannaturali. Ponendosi in una prospettiva strettamente descrittiva, né diacronica né funzionale, si può certamente collocare la fantascienza nella categoria del meraviglioso, piuttosto che in quella del fantastico. Una volta ammesse delle leggi che la scienza contemporanea non riconosce, i fatti si concatenano in modo perfettamente logico. Angoscia o ottimismo, poco importa; a rigor di termini, la problematica dell'esitazione qui è assente. Romanzi d'ipotesi e romanzi d'anticipazione soddisfano il gusto del meraviglioso, il gusto del problema. Formicolanti di errori o impeccabili dal punto di vista scientifico, soddisfano al tempo stesso rigore e fantasia. Il numero dei temi di speculazione spaziale e/o temporale è incomparabilmente piú grande di quello dei temi della letteratura fantastica stricto sensu.

Il margine che separa la letteratura fantastica dal meraviglioso della fantascienza è però incerto, soprattutto in quanto gli eroi sono in entrambi i casi chiamati a sfidare e a vincere il mistero e l'ignoto, e in quanto la letteratura di fantascienza sembra obiettivamente derivare dalla letteratura fantastica.

4. *Il discorso fantastico.*

4.1. Pro memoria.

I procedimenti e i temi del discorso fantastico sono stati adeguatamente identificati e studiati cosí da renderne noti il contenuto e i meccanismi.

Per quanto riguarda i procedimenti, ci si atterrà essenzialmente al campo letterario, senza perdere di vista che il «linguaggio» della pittura fantastica, che opera tra i due poli di un'accezione iper-estensiva e abusiva del fantastico come stile (che attribuisce per esempio questa qualifica a *Les Nymphées* di Monet) e dell'ideale caro a Dalí di una pittura tutta a tinte piatte e «leccata» (esatta riproduzione della realtà – onirica – come una fotografia atta a fissare un equivalente visuale del sogno), utilizza procedimenti come la lucidatura, il collage, la decalcomania, che d'altro canto non sono elettivamente destinati a produrre l'effetto fantastico.

4.2. I procedimenti.

Anche il fantastico letterario ricorre a procedimenti facilmente identificabili ma che non sembrano specifici del genere. Il primo aspetto che si potrà osservare, per esempio, è un certo uso del discorso figurato. Una relazione «etimologica» si stabilisce tra la figura retorica e il soprannaturale. Il soprannaturale appare allora come un prolungamento della figura, che è presa per il racconto in senso proprio. Cosí in *Véra*, uno dei *Contes cruels* (1883) di Villiers de l'Isle-Adam, il racconto prende alla lettera l'espressione «l'amore è piú forte della morte».

Succede che il fantastico sia generato grazie a una relazione non piú etimologica, ma funzionale, tra la figura e l'enunciato descrittivo, e allora è la similitudine che è interpretata letteralmente. Si può osservare che questi aspetti, che

possono essere considerati come proprietà strutturali del genere fantastico, non sono sue proprietà esclusive.

L'analisi del discorso fantastico mette in rilievo la funzione dell'*io* nell'enunciato. Come dice Todorov [1970, trad. it. pp. 86-87], «il narratore rappresentato si addice... perfettamente al fantastico [poiché] permette piú facilmente l'identificazione del lettore con il personaggio». L'*io* è fattore di ambiguità; in quanto narratore, rappresenta una pura convenzione letteraria: i suoi discorsi non devono essere identificati; in quanto personaggio, può mentire. A tale proposito, sarebbe utile studiare il tema inter-soggettività e fantastico, mettendo in luce l'*io* narrativo come una «leva d'innesto d'incertezza». E ancora andranno messi in rilievo altri aspetti: il processo di enunciazione, l'irreversibilità del tempo della lettura, ecc.

4.3. Un cenno al circo.

Prenderemo a titolo d'esempio il «Nasconditi dietro di te!» dei Fratellini. Tutti ricordano questa frase «shakespeariana» dei famosi clown. Evidentemente, essa rientra nel campo del comico: è incontestabilmente una frase da circo. Autentica sfida alla ragione, le fa violenza e contravviene brutalmente alle leggi note della fisica. La situazione evocata appare ai limiti della visione mentale ambigua. A rigore, si sottrae alla rappresentazione. Per essere piú precisi: la catena verbale richiama e rifiuta la rappresentazione. Per chi ha sentito proferire questo motto di spirito nel contesto del circo, l'effetto fantastico resta indimenticabile. Brusca com'è, la frase «Nasconditi dietro di te!» parla del corpo vero e proprio. «È quasi fisica», potremmo dire ingenuamente.

Si metta a confronto con la formula dei Fratellini quel «sublime scherzo filosofico, che rappresenta, per mezzo dell'assurdo, il capolavoro dialettico dell'oggetto: 'Un coltello senza lama cui manca il manico'» [Breton 1950, trad. it. p. 48] inventato da Georg Christoph Lichtenberg. Qui l'«avvenimento», configurazione che svanisce a mano a mano che si volge la catena verbale, si colloca sul piano intellettuale. Nel circo, l'ingiunzione ti lascia a bocca aperta, annientato e sedotto, gettato dall'assurdo nel cuore di una configurazione dialettica del corpo; il soprannaturale s'impadronisce della tua condizione di uomo.

A questo punto è inevitabile parlare di fantastico, e riconoscere che l'analisi che fa poggiare la percezione del fantastico sull'esitazione del lettore o dell'uditore trascura senza dubbio l'esistenza di *un fantastico dell'istantaneo sconcertante*, in margine al *fantastico della continuità enigmatica*. La ricerca dovrebbe essere portata avanti in direzione dei motti di spirito: è ben noto infatti che il riso non esclude il fantastico.

4.4. La tematica.

La tematica del fantastico ha dato luogo ad enumerazioni e tentativi di classificazione, fra i quali si ricordano soltanto i principali: quelli di Penzoldt [1952], Vax [1960], Caillois [1965], Ostrowski [1966], Todorov [1970]. Fantasmi, stregoneria, vampiri, lupi mannari, patti con il diavolo, spiriti, spiritismo, apparizione del doppio, animali portatori di maledizione, bambini mediatori dell'invisibile, possessione, golem, anime prigioniere, statue, manichini, armature che si animano all'improvviso, abitazioni o strade cancellate dallo spazio, arresti o ripetizioni del tempo, ecc. Caillois postula che i «temi» che s'incontrano nella letteratura fantastica – di cui questi non sono che alcuni esempi – siano computabili e deducibili, ma si guarda bene dal fornire la *ratio* della loro organizzazione. L'ipotesi che i temi del fantastico siano limitati è plausibile nella misura in cui il fantastico è nato, si è sviluppato e sta forse morendo nelle strutture dogmatiche di una cosmogonia ormai fissa. Si getti solo un'occhiata sul panorama dei temi inventati dalla fantascienza, e subito si spalanca il campo del possibile. Per dare anche solo una vaga idea della speculazione nel registro temporale, si potrebbero ricordare alcuni temi: il tempo sregolato, il tempo che si attacca alle particelle di antimateria, gli effetti che si producono prima della causa che li ha determinati, il tempo accelerato, il tempo spostato nel futuro, la soppressione del tempo la cui nozione è stata paralizzata da onde, il tempo come materia fluida e malleabile che i mutanti rimescolano, ecc.

4.5. Una tassonomia.

La classificazione dei temi operata da Todorov [1970] è fondata sul metodo distributivo, in altri termini sullo studio delle loro compatibilità o incompatibilità. Non si discuterà qui questa procedura ormai classica che, nel caso specifico, non ha d'altronde la pretesa di render conto della letteratura popolare.

L'analisi mette in luce un primo gruppo di temi segnalati dalla loro co-presenza. In seno a un'apparente varietà tematica vengono isolate da una parte le metamorfosi (o trasformazioni caratteristiche del sogno), e dall'altra, attraverso l'esistenza di esseri soprannaturali piú potenti degli uomini e che suppliscono a una causalità deficiente, il pandeterminismo. Il denominatore comune dei due temi è la rottura del limite fra materia e spirito. Donde il principio generatore dato a titolo d'ipotesi a tutti i temi riuniti in questo primo gruppo: l'idea diventa sensibile, la sensazione si fa idea. Ci si può riferire agli esempi dati da Todorov, ma non andranno nemmeno dimenticati elementi tratti dalla letteratura, o dall'esperienza vissuta o osservata, per esempio la confusione tra il cielo meteorologico e il cielo empireo da parte di un alienato. La cancellatura dei limiti propria del fantastico è accostata da Todorov [*ibid.*] a quella che si osserva nell'esperienza della follia, in quella della droga e anche nella visione del mondo dell'infante. Deformazioni, trasformazioni, moltiplicazione della personalità devono essere collegate al principio della trasgressione del limite tra materia e spirito. L'interpenetrazione del mondo fisico e del mondo spirituale modifica il rapporto uomo-mondo e mette in evidenza una problematica della percezione (tema degli occhiali, dello specchio, ecc.).

Un secondo gruppo di temi è messo in evidenza: il desiderio, come tentazione sensuale, appare qui come il principio generatore del fantastico. La lettera-

tura fantastica ne dà le forme eccessive e le perversioni. Il rapporto del personaggio con gli altri e, oltre l'amore, con la morte, presiede a quelli che Todorov chiama i temi del *tu*. Questo rapporto è legato a una problematica del linguaggio come mezzo della comunicazione intersoggettiva.

4.6. Psicosi e nevrosi.

L'opposizione fra i due gruppi di temi richiama un accostamento da una parte con la psicosi, dall'altra con la nevrosi. Si potrebbe disporre cosí di una tipologia coerente, ed è sulla base di quest'ipotesi che saranno qui esaminate le funzioni del fantastico.

5. *Delle funzioni del fantastico.*

5.1. Una funzione sociale.

L'evoluzione delle letterature moderne dell'immaginario ha un'ampiezza cronologica relativamente breve. Il genere fantastico quale viene descritto ed esplicitato da Todorov appare nel XVIII secolo con *Le Diable amoureux* di Jacques Cazotte e trova poi un'espressione di grande risonanza nel *Manuscrit trouvé à Saragosse* di Jan Potocki; ai giorni nostri esso è caratterizzato in particolare da una convergenza con la (e piú o meno da un prolungamento nella) letteratura di speculazione scientifica da una parte e, dall'altra, nelle letterature che s'ispirano direttamente o indirettamente all'ontologia fenomenologica e/o alla psicanalisi.

Si potrebbe concordare con Todorov affermando che i temi della letteratura fantastica sono quegli stessi che sono divenuti da alcuni decenni oggetto delle ricerche dell'interpretazione psicanalitica. Può sembrare allora che la funzione sociale del soprannaturale e del «colore fantastico» sia stata quella di permettere agli autori di sfuggire alla censura istituzionale, e a quella della psiche, in un'epoca in cui la repressione della follia e della sessualità era senza dubbio ancor piú viva di quanto non lo sia oggi. I temi psicotici dell'*io* e i temi nevrotici del *tu* sono, al momento della loro comparsa, dei temi tabú. La letteratura fantastica ha potuto servire la libera espressione, in termini mascherati, della personalità nelle sue manifestazioni eccessive, ed essere resa ai nostri giorni quasi inutile dallo sviluppo della psicanalisi. La funzione del fantastico consisterebbe allora, in poche parole, nel trasgredire la legge e nel ridurre l'alienazione del sociale.

5.2. Contro l'alienazione del soprannaturale.

Bisogna indubbiamente guardare piú lontano e interpretare il fantastico come un mezzo per ridurre l'alienazione del soprannaturale stesso. Esso è caratteristico, già lo si è visto (cfr. § 3), delle culture in cui le religioni e le superstizioni ancora dominanti tendono a indebolirsi. Tutto il bagaglio tematico del fantastico che è dipendente dalla sovranatura diventa oggetto letterario e gioco con le credenze quando il soprannaturale non è piú preso alla lettera. È trasgressione ludica di una coerenza dogmatica a poco a poco relegata nel passato dal giudizio razionale, e serve allora in qualche modo a esorcizzare il soprannaturale, nella misura in cui questo non ha veramente smesso di essere operante. L'efficacia della sua utilizzazione letteraria sta nel suo riferimento a una teologia non morta. L'avvenimento soprannaturale è una sfida alla ragione. Il gioco con il soprannaturale è una sfida alla credenza già scossa.

A partire dall'ipotesi formulata da Gérard Klein, secondo cui la fiaba sarebbe l'incarnazione estrema di una letteratura fantastica completamente degradata e che, un tempo, avrebbe trovato da sola le proprie fonti in religioni oggi scomparse, si dovrebbero fare delle ricerche sulle origini della *féerie* e sulla funzione degli elementi spaventosi di cui essa conserva ancora traccia in certe culture.

5.3. A guisa di conclusione, angoscia e piacere...

Ci guarderemo dal tentare, per concludere, una definizione completa del fantastico. Anche se si volesse trascendere la diversità degli aspetti che esso riveste al fine di formulare una definizione completa, bisognerebbe valutare adeguatamente la sua funzione istituzionale e la sua funzione psicologica. In particolare, sono le funzioni letteraria e artistica del soprannaturale (ad esempio, come fattore di trasgressione) che restano ancora da studiare.

Si è già visto che la paura non è una condizione necessaria del fantastico. Dallo spavento alla semplice inquietudine, essa gli è tuttavia in qualche modo consustanzialmente legata. E certo l'attrazione per la paura, il gusto forse universale (nel senso che può essere indubbiamente identificato in tutte le società) di giocare con la propria paura, non è specifico del fantastico. Ma una delle funzioni del fantastico è senza dubbio quella di dare libero corso a un'attrazione per la paura, che essa sia individuale o, sul piano sociale, fattore di avvicinamento agli altri.

L'esperienza dei limiti che si fa già nell'amore per la propria paura, che segna l'intrusione del soprannaturale nel reale, che è spesso la mira profonda perseguita non solo dal gusto della *féerie*, del meraviglioso, ma anche dal gusto dell'insolito e da quello della speculazione, e che è una componente fondamentale del nostro universo culturale, fa forse parte di tutti gli universi culturali, tanto essa sembra essere propria dell'uomo, almeno quando questo si è piú o meno sbarazzato delle certezze della fede: raggiungere questo punto in cui il reale e l'immaginario cessano di essere percepiti contraddittoriamente, oppure semplicemente il punto di tensione psicologica in cui non si è sicuri, né da una parte né dall'altra, questi sono i percorsi che propone tra l'altro il fantastico all'avventura umana. Non è forse cedere all'ingenua tentazione di uno psicologismo di bassa lega, collegare in fin dei conti l'analisi del fantastico come genere e come sentimento alla ricerca irrazionale di una trascendenza, la quale in linea di principio può proporsi sia come attesa di una nuova coerenza, sia come rivelazione

affascinante di una oscillazione in seno all'equilibrio che ci propongono le leggi della ragione.

Il piccolo universo della nostra sensibilità moderna sembra fare esplodere il fantastico letterario da una parte verso la speculazione su mondi immaginari – è il caso della fantascienza –, dall'altra verso l'evocazione dell'estraneità irriducibile del nostro mondo e del nostro esserci – è il caso di Kafka. Intellettualizzazione da una parte, angoscia generalizzata dall'altra, benché in entrambi i casi vi sia angoscia per la nostra condizione. Al di là della letteratura, l'esperienza del fantastico è piú o meno affettiva, piú o meno intellettuale situandosi sul piano dell'ontologia e della logica. Il piacere dell'esplorazione piú o meno angosciata, piú o meno prolungata, di ciò che è al di là della norma, e che si scopre eventualmente anche in seno all'universo piú familiare, mette in luce la componente edonistica fondamentale del fantastico. Angoscia e godimento non formano forse una coppia universale? Per la nostra sensibilità, è il fantastico che fa durare l'unione, finché dura! [M. B.].

Baltrušaitis, J.
1969 *Les perspectives faussées*, I. *Anamorphoses ou magie artificielle des effects merveilleux*, Perrin, Paris 1969².

Breton, A.
1937 *L'Amour fou*, Gallimard, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1974).
1950 *Anthologie de l'Humour noir*, Editions du Sagittaire, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1977).

Caillois, R.
1965 *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris.
1966 *Images, images*, Corti, Paris.

Lovercraft, H. P.
1945 *Supernatural Horror in Literature*, Ben Abramson, New York.

Malraux, A.
1976 *Néocritique ou l'enjeu des métamorphoses*, in «Le Figaro», 24 aprile.

Ostrowski, W.
1966 *The Fantastic and the Realistic in Literature. Suggestions on how to define and analyze fantastic fiction*, in «Zagadnienia rodzajow literackich», IX, pp. 54-71.

Penzoldt, P.
1952 *The Supernatural in Fiction*, Nevill, London.

Todorov, T.
1970 *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris (trad. it. Garzanti, Milano 1977).

Vax, L.
1960 *L'art et la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris.

La definizione, il campo e la **rappresentazione** del fantastico, pur difficili da limitare una volta per tutte, pare che non possano sovrapporsi, se non parzialmente, ad un ambito che pure può sembrare, in certi casi, assai simile, quello cioè del meraviglioso.

Il fantastico infatti esprime e nel contempo deriva da una tensione, da un **conflitto** fra gli **elementi** del **possibile** e del **reale** e implica un giudizio e una **spiegazione** ra-

zionale (cfr. **razionale/irrazionale**), pur essendo fondato sulla trasgressione, magari all'ordine della **natura** (cfr. **invenzione**, **innovazione/scoperta**), e sulla estraneità alle leggi dell'apparenza (cfr. **fenomeno**) e del quotidiano, all'insegna dell'anormale (cfr. **normale/anormale**), dell'onirico (cfr. **sonno/sogno**, **sogno/visione**), dell'incredibile.

Il meraviglioso invece emana il piú delle volte dal mitico-mitologico, dal magico, dal misterico-iniziatico (cfr. **mito/rito**, **divino**, **magia**, **esoterico/essoterico**, **iniziazione**), dal demoniaco (cfr. **demoni**, **diavolo**, **stregoneria**), dal miracoloso (cfr. **metafisica**), talora anche dal mostruoso (cfr. **mostro**). Il fantastico (intrecciandosi col meraviglioso) attraversa le produzioni delle **arti** e il patrimonio della **letteratura** (cfr. **finzione**), anche orale (cfr. **fiaba**), trasmettendo i **valori** delle tradizioni che possono essere oggetto di **interpretazione** e di spiegazione razionale, se ad esempio la forma di **allegoria** con cui sono trasmessi viene ad essere svelata e compresa (cfr. **immagine**).

Alle frontiere, proprie di ogni cultura (cfr. **cultura/culture**), relative a ciò che può o non può avvenire (e alle **credenze** connesse che il fantastico mette in discussione, magari tramite l'**immaginazione** di un **futuro** e/o di un remoto possibile) si trova lo specifico del fantastico, che in primo luogo consiste in una sfida – rappresentata dalla lotta fra le componenti della coppia **certezza/dubbio** – alle prove dell'**empiria/esperienza**, all'ordine accettato delle cose.

Gusto

1. *Scienza e piacere.*

In opposizione allo statuto privilegiato assegnato alla vista e all'udito, nella tradizione della cultura occidentale il gusto è classificato come il senso piú basso, i cui piaceri l'uomo condivide con gli altri animali [Aristotele, *Etica Nicomachea*, 1118a] e alle cui impressioni non si mescola «nulla di morale» [Rousseau 1761, cap. XV]. Ancora nelle *Lezioni sull'estetica* di Hegel [1817-1829], il gusto è opposto ai due sensi «teoretici», vista e udito, perché «non si può *degustare* un'opera d'arte come tale, perché il gusto non lascia l'oggetto libero per sé, ma ha a che fare con esso in modo realmente pratico, lo dissolve e lo consuma» (trad. it. p. 696). D'altra parte, in greco, in latino e nelle lingue moderne che da esso derivano, è un vocabolo etimologicamente e semanticamente connesso con la sfera del gusto che designa l'atto della conoscenza: «Sapiens dictus a sapore: quia sicut gustus aptus est ad discretionem saporis ciborum, sic sapiens ad dinoscentiam rerum atque causarum; quod unumquodque dinoscat, atque sensu veritatis discernat» suona ancora nel secolo XII un'etimologia [libro X, 240] di Isidoro di Siviglia; e, nelle lezioni del 1872 sui filosofi preplatonici, il giovane filologo Nietzsche nota a proposito della parola greca σοφός 'saggio': «Etimologicamente essa appartiene alla famiglia di *sapio*, gustare, *sapiens* il gustante, σαφής percepibile al gusto. Noi parliamo di gusto nell'arte: per i Greci, l'immagine del gusto è ancora piú estesa. Una forma raddoppiata Σίσυφος, di forte gusto (attivo); anche *sucus* appartiene a questa famiglia» [1872-73, pp. 253-54].

Quando, nel corso dei secoli XVII e XVIII, si comincia a distinguere una facoltà specifica cui sono affidati il giudizio e il godimento della bellezza, è proprio il termine 'gusto', opposto metaforicamente come un sovrasenso all'accezione propria, che si impone nella maggior parte delle lingue europee per indicare quella forma speciale di sapere che gode dell'oggetto bello e quella forma speciale di piacere che giudica della bellezza. Con la consueta lucidità, Kant individua infatti fin dalle prime pagine della *Critica del giudizio* [1790] l'«enigma» del gusto in un'interferenza di sapere e piacere. «Sebbene questi giudizi, – egli scrive a proposito dei giudizi di gusto, – non contribuiscano per nulla alla conoscenza delle cose, essi appartengono nondimeno unicamente alla facoltà di conoscere e rivelano un'immediata relazione di questa facoltà col sentimento del piacere... Questa relazione è proprio ciò che vi è di enigmatico nella facoltà del giudizio» (trad. it. p. 6). Fin dall'inizio il problema del gusto si presenta cosí come quello di un «altro sapere» (un sapere che non può dar ragione nel suo conoscere, ma ne gode; nelle parole di Montesquieu «l'applicazione pronta e squisita di regole che neppur si conoscono» [1755, trad. it. p. 735]) e di un «altro piacere» (un piacere che conosce e giudica, secondo quanto è implicito nella definizione del gusto di

Montesquieu come *mesure du plaisir*): la conoscenza del piacere, appunto, o il piacere della conoscenza, se nelle due espressioni, si dà al genitivo un valore soggettivo e non solo oggettivo.

L'estetica moderna, a partire da Baumgartner, si è costruita come un tentativo di indagare la specialità di questo «altro sapere» e di fondarne l'autonomia accanto alla conoscenza intellettuale (*cognitio sensitiva* accanto a quella *logica*, intuizione accanto a concetto). In questo modo, configurandone il rapporto come quello di due forme autonome all'interno dello stesso processo gnoseologico, essa lasciava però nell'ombra proprio il problema fondamentale, che, come tale, avrebbe meritato di essere interrogato: perché la conoscenza è cosí originalmente divisa e perché essa intrattiene, altrettanto originalmente, un rapporto con la dottrina del piacere, cioè con l'etica? Ed è possibile una riconciliazione della frattura che vuole che la scienza conosca la verità, ma non ne goda e che il gusto goda della bellezza, senza poterne dar ragione? Che ne è, cioè, del «piacere della conoscenza»? Come può la conoscenza godere (gustare)? Nel presente articolo, mentre si considererà l'estetica nel senso tradizionale come un campo storicamente chiuso, si proporrà invece una situazione del gusto come luogo privilegiato in cui emerge alla luce la frattura dell'oggetto della conoscenza in verità e bellezza e del τέλος etico dell'uomo (che nell'Etica aristotelica appare ancora indiviso nell'idea di una θεωρία che è anche τελεία εὐδαιμονία 'perfetta felicità') in conoscenza e piacere, che caratterizza in modo essenziale la metafisica occidentale. Nella formulazione platonica, questa frattura è, anzi, cosí originale, che si può dire che sia essa stessa a costituire il pensiero occidentale non come σοφία, ma come φιλο-σοφία. Solo perché verità e bellezza sono originalmente scisse, solo perché il pensiero non può possedere integralmente il proprio oggetto, esso deve diventare amore della sapienza, cioè filosofia.

2. *Verità e bellezza.*

Lo statuto differenziale della bellezza è fondato da Platone nel *Fedro* nell'allegazione che, mentre la sapienza non ha una immagine che possa essere percepita dalla vista, alla bellezza è invece toccato il privilegio di essere ciò che vi è di piú visibile: «La bellezza, come s'è detto, splendeva di vera luce lassú fra quelle essenze, e anche dopo la nostra discesa quaggiú l'abbiamo afferrata con il piú luminoso dei nostri sensi, luminosa e risplendente. Perché la vista è il piú acuto dei sensi permessi al nostro corpo; essa però non vede il pensiero (φρόνησις οὐχ ὁρᾶται). Quali straordinari amori ci procurerebbe se il pensiero potesse assicurarci una qualche mai chiara immagine (εἴδωλον) di sé da contemplare! Né può vedere le altre essenze che son degne d'amore. Cosí solo la bellezza sortí questo privilegio di essere la piú apparente (ἐκφανέστατον) e la piú amabile (ἐρασμιώτατον)» [250d]. Nella mancanza di εἴδωλον della sapienza e nella particolare visibilità della bellezza, ciò che è in gioco è, dunque, il problema metafisico originale della frattura

fra visibile e invisibile, apparenza e essere. Il paradosso della definizione platonica della bellezza è la visibilità dell'invisibile, l'apparizione sensibile dell'idea. Ma in questo paradosso trova il suo fondamento e la sua ragion d'essere la teoria platonica dell'amore, nel cui ambito il *Fedro* svolge la trattazione del problema del bello.

La visibilità dell'idea nella bellezza è, infatti, l'origine della mania amorosa, che il *Fedro* descrive costantemente in termini di sguardo, e del processo conoscitivo che essa pone in essere, il cui itinerario è fissato da Platone nel *Simposio*. Nello stesso *Simposio* lo statuto di Eros nell'ambito della conoscenza è caratterizzato come medio fra sapienza e ignoranza e, in tal senso, paragonato all'opinione vera, cioè a un sapere che giudica con giustezza e coglie il vero senza poterne, però, dar ragione. Ed è proprio questo suo carattere mediale che giustifica le sue identificazioni con la filosofia: «"Ma non t'accorgi che c'è qualcosa di medio fra sapienza e ignoranza?" "Che cosa?" "Giudicare con giustezza, anche senza essere in grado di darne ragione (λόγον δοῦναι). Non sai che ciò appunto non è scienza – perché dove non si sa dar ragione come potrebbe esservi scienza? Né ignoranza – giacché ciò che coglie il vero come potrebbe essere ignoranza? Orbene qualcosa si simile è la giusta opinione (ὀρθὴ δόξα), qualcosa di mezzo fra l'intendere e l'ignoranza (μεταξύ φρονήσεως καὶ ἀμαθίας)"» [*Simposio*, 202a]. «"Anche fra sapienza e ignoranza [Amore] si trova a mezza strada, e per questa ragione nessuno degli dèi è filosofo, o desidera diventare sapiente (ché lo è già), né chi è già sapiente s'applica alla filosofia. D'altra parte, neppure gli ignoranti si danno a filosofare né aspirano a diventare saggi, ché proprio per questo l'ignoranza è terribile, che chi non è né nobile né saggio crede d'aver tutto a sufficienza; e naturalmente chi non avverte d'essere in difetto non aspira a ciò di cui non crede d'aver bisogno". "Chi sono allora, o Diotima, replicai, quelli che s'applicano alla filosofia, se escludi i sapienti e gli ignoranti?" "Ma lo vedrebbe anche un bambino, rispose, che sono quelli a mezza strada fra i due, e che Amore è uno di questi. Poiché appunto la sapienza lo è delle cose piú belle ed Amore è amore del bello, ne consegue necessariamente che Amore è filosofo, e in quanto tale sta in mezzo fra il sapiente e l'ignorante"» [*ibid.*, 204a-b]. Sempre nel *Simposio*, l'itinerario amoroso è descritto come un processo che va dalla visione della bellezza corporea alla scienza del bello (τοῦ καλοῦ μάθημα) e, finalmente, al bello in sé, che non è piú né corpo né scienza: «Questa bellezza non gli si rivelerà con un volto né con mani, né con altro che appartenga al corpo, e neppure come concetto o scienza, né come risiedente in cosa diversa da lei, per esempio in un vivente, o in terra, o in cielo, o in altro, ma come essa è per sé e con sé, eternamente univoca» [*ibid.*, 211a-b].

Il compito paradossale che Platone assegna alla teoria dell'amore è, dunque, quello di garantire il nesso (l'unità e, insieme, la differenza) fra bellezza e verità, fra ciò che vi è di piú visibile e l'invisibile evidenza dell'idea. Appartiene infatti alla piú profonda intenzione del pensiero platonico il principio per cui il visibile (e quindi il bello, in quanto «ciò che è piú apparente») è escluso dall'ambito della scienza. Nel libro VII della *Repubblica*, a proposi-

to dell'astronomia, Platone afferma esplicitamente che è impossibile cogliere la verità restando sul terreno delle apparenze e della bellezza visibile. La bella varietà delle costellazioni celesti non può essere, *come tale*, oggetto di scienza: «Questi ornamenti disposti nel cielo, poiché stanno trapunti su uno sfondo visibile, bisogna sí giudicarli i piú belli e considerarli i piú regolari tra simili oggetti, ma molto inferiori ai veri, riguardo a quei movimenti che la vera velocità e la vera lentezza compiono, secondo il vero numero e in tutte le vere figure, l'una rispetto all'altra... Perciò, continuai, gli ornamenti del cielo devono servire da esempi per poter studiare quegli altri oggetti. Un caso simile sarebbe quello di chi trovasse dei disegni tracciati o elaborati con particolare maestria da Dedalo o da qualche altro artista o pittore. Vedendoli, un esperto di geometria li giudicherebbe bellissimi d'esecuzione, ma stimerebbe ridicolo esaminarli seriamente per coglierví il vero concetto dell'eguaglianza o del doppio o di qualche altro rapporto» [529c-e]. Per questo a ragione Simplicio, formulando cosí in qualche modo – nel suo commento a *Del cielo* di Aristotele – il programma delle scienze esatte, poteva configurare l'intenzione piú propria dell'ἐπιστήμη platonica come un τὰ φαινόμενα σώζειν 'salvare le apparenze': «Ecco quale problema Platone proponeva ai ricercatori in questo campo (l'astronomia): trovare quali movimenti circolari e perfettamente regolari bisogna supporre per salvare le apparenze presentate dagli astri erranti». Ma solo se si potesse fondare un sapere delle apparenze in quanto tali (cioè, una scienza del bello visibile), sarebbe allora possibile affermare di aver veramente «salvato i fenomeni». L'ἐπιστήμη, di per sé, non può che «salvare le apparenze» nei rapporti matematici, senza pretendere di esaurire il fenomeno visibile nella sua bellezza.

Per questo il nesso verità-bellezza è il centro della teoria platonica delle idee. La bellezza non può essere conosciuta, la verità non può essere vista: ma proprio questo intrecciarsi di una duplice impossibilità definisce l'idea e l'autentica salvazione delle apparenze che essa attua nell'«altro sapere» di Eros. Anzi, il significato del termine 'idea' (col suo implicito rimando etimologico a una e-videnza, a un ἰδεῖν) è interamente contenuto nel gioco (nell'unità-differenza) fra verità e bellezza. Per questo, ogni volta che, nei dialoghi sull'amore, sembra di poter afferrare la bellezza, questa rimanda all'invisibile, cosí come, ogni volta che si crede di poter stringere nell'ἐπιστήμη la consistenza della verità, questa rimanda al vocabolario della visione, a un vedere e a un apparire. Proprio perché l'atto supremo della conoscenza è scisso in tal modo in verità e bellezza e risulta tuttavia concepibile solo in questa scissione («la sapienza è sapienza delle cose piú belle», il bello è «ciò che vi è di piú apparente», ma la scienza è scienza dell'invisibile), il sapere deve costituirsi come «amore del sapere» o «sapere d'amore» e, al di là tanto della conoscenza sensibile che dell'ἐπιστήμη, presentarsi come filosofia, cioè come medio fra scienza e ignoranza, fra un avere e un non-avere.

In questa prospettiva è significativo che, nel *Simposio*, a Eros sia attribuita la sfera della divinazione. Poiché la divinazione era appunto una forma di «mania», cioè un sapere che non poteva, come l'ἐπιστήμη, rendere ragione

di sé e dei fenomeni, ma si attaccava a ciò che in essi era semplicemente segno e apparenza. La contrapposizione fra l'ὀρθὴ μανία del sapere d'amore e l'ἐπιστήμη rimanda ancora una volta al tentativo platonico di istituire un «sapere altro» e una salvazione dei fenomeni fra l'invisibilità dell'evidenza (la verità) e l'evidenza dell'invisibile (la bellezza).

La teoria platonica dell'amore non è, però, soltanto la teoria di un sapere altro, ma, anche e nella stessa misura, la teoria di un «altro piacere». Se l'amore è, infatti, desiderio di possedere il bello [*Simposio*, 204d], se possedere il bello è essere felici (εὐδαίμων ἔσται) e se, d'altra parte, amore è, come si è visto, amore del sapere, il problema del piacere e quello del sapere sono strettamente connessi. Per questo non è certo casuale che, nel ***Filebo***, l'analisi del piacere sia condotta di pari passo a quella della scienza, e che il bene supremo vi sia identificato come una mescolanza (συγκράσις) di scienza e di piacere, di verità e di bellezza. Platone distingue qui i piaceri puri (ἡδοναὶ καθαραί) – quelli dei bei colori, delle figure, di certi odori e dei suoni – che possono essere mischiati con la scienza, dai piaceri impuri, che non tollerano alcun rapporto con la conoscenza. La mistione dei piaceri puri e delle scienze pure è, però, esplicitamente caratterizzata come opera della bellezza, in modo che l'oggetto supremo del piacere come della scienza si rifugia ancora una volta nel bello («Cosí ora la potenza del bene... si è rifugiata nella natura del bello» [64e]). La frattura della conoscenza che Platone lasciava in eredità alla cultura occidentale è, dunque, anche una frattura del piacere: ma entrambe queste fratture – che caratterizzano in modo originale la metafisica occidentale – fanno segno verso una dimensione intermedia in cui si tiene la figura demonica di Eros, il quale soltanto sembra poterne assicurare la conciliazione senza abolirne, insieme, la differenza.

Solo se la si colloca su questo sfondo, solo se, cioè, ci si rende conto di quale complessa eredità metafisica sia gravida la scienza che, sul finire del secolo XVIII, viene ingenuamente a proporsi come «scienza del bello» e «dottrina del gusto», è possibile porre nei suoi giusti termini il problema estetico del gusto, che è, insieme, un problema di conoscenza e di piacere, anzi, nelle parole di Kant, il problema dell'«enigmatica» relazione del conoscere e del piacere.

3. *Un sapere che gode e un piacere che conosce.*

La formulazione del concetto di gusto, a partire dal secolo XVI fino alla sua piena enunciazione nella copiosa trattatistica settecentesca sul gusto e sul bello, tradisce quest'origine metafisica nella segreta solidarietà di scienza e piacere che essa presuppone. Il gusto appare infatti fin dall'inizio come un «sapere che non sa, ma gode» e come un «piacere che conosce». Non è un caso se, come ha mostrato Robert Klein [1970], la prima apparizione di questo concetto vada cercata piuttosto nei trattati sull'amore e nella letteratura magico-ermetica che nella letteratura artistica propriamente detta. È in un

singolare passo del libro XVI della *Theologia* (1613-24), di Campanella, a proposito degli influssi degli angeli e dei demoni sull'uomo, che si trova una delle piú precoci apparizioni della metafora gustativa a significare una forma particolare di conoscenza immediata: «"Non enim discurrendo cognoscit vir spiritualis utrum daemon si an angelus... sibi suadet... aliquid; sed quodam quasi tactu et gustu et intuitiva notitia... quemadmodum lingua statim discernimus saporem vini et panis" [non è infatti discorrendo che l'uomo spirituale si rende conto se un demone o un angelo... lo convince... di una cosa; ma con una sorta di tatto e di gusto e di avvertimento intuitivo... come con la lingua subito avvertiamo il sapore del vino e del pane]» [citato in Klein 1970, trad. it. p. 377]. Ed è ancora Campanella, nella prefazione alla *Metafisica* (1638), ad opporre il ragionamento, «che è quasi una saetta con cui raggiungiamo il bersaglio da lontano e senza gustarlo (*absque gustu*)», una forma di conoscenza *per tactum intrinsecum in magna suavitate*. L'idea di una forma di conoscenza altra, che si oppone tanto alla sensazione che alla scienza, ed è insieme piacere e sapere, è il tratto dominante delle prime definizioni del gusto come giudizio sul bello. Un passo del *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* di Lodovico Zuccolo riassume esemplarmente tutti gli elementi del problema. A proposito della bellezza del verso egli scrive: «La causa poi, perché una proporzione, o consonanza sia buona, e l'altra cattiva, per vigore di mente humana non può scorgersi. Tocca a darne il giudicio ad una certa porzione dell'intelletto, la quale per conoscere unita co' i sentimenti, suole anco pigliare il nome di senso; onde habbiamo in costume di dire, che l'occhio discerne la bellezza della Pittura, e l'orecchia apprende l'armonia della Musica. Ma veramente né l'occhio, né l'orecchia sono giudici da sé soli; che cosí anche i cavalli, e i cani haverebbero quel gusto della Pittura, e della Musica, che sentiamo noi; ma sibene una certa potenza superiore, unita insieme con l'occhio, e con l'orecchia, forma un cotal giudicio: la qual potenza tanto meglio conosce, quanto hà piú d'acutezza nativa, o piú di perizia nell'arti, senza però valersi di discorso. Bene hà conosciuto la mente humana, che un corpo, per esser bello, richiede piú una proporzione, che l'altra: ma, perché poi quella sia buona, e questa cattiva, ne rimane intiero il giudicio a quella potenza unita co' i sentimenti, la qual discerne senza discorso. Laonde diremo bene, che la bocca per esempio debba havere tanto di ampiezza di giro, di angoli, di apertura, e di grossezza di labra, soavemente esposte in fuore, per rispondere di misura, e di proporzione al naso, alle guance, agli occhi, alla fronte; e che perciò Lucrezia habbia bella bocca, e brutta Camilla: ma, perché poi fatta piú all'un modo, che all'altro, sia di gusto, ne rimane giudice il sentimento, inteso nella maniera dichiarata da noi; e però sarebbe follia il ricercarne altra ragione» [1623, pp. 8-9].

Questa caratterizzazione per cosí dire in negativo del gusto come «sapere che non si sa» è perfettamente evidente nella definizione leibniziana del gusto («il gusto distinto dall'intelligenza consiste nelle perfezioni confuse di cui non si potrebbe a sufficienza rendere ragione. Si tratta di un qualcosa di simile all'istinto») e nella sua osservazione che i pittori e gli artisti, che giudicano

assai bene le opere d'arte, non possono però render conto dei loro giudizi se non rimandando a un *non so che* («At iudicii sui rationem reddere, – egli scrive nel *De cognitione, veritate et ideis* (1684), – saepe non posse, et quaerenti dicere, se in re, quae displicet, desiderare nescio quid»).

È tuttavia proprio questo senso vuoto che, nel corso del secolo XVIII, acquista una posizione sempre piú assiale nel dibattito intellettuale. Se si sceglie come campione esemplare della vasta trattatistica settecentesca sul gusto l'articolo incompiuto che Montesquieu aveva scritto per l'*Encyclopédie*, si vede che Montesquieu coglie qui col consueto acume i due caratteri essenziali di quest'altro sapere: «Il gusto naturale, – egli scrive da una parte, – non è una scienza teorica; è l'applicazione pronta e squisita di regole che neppur si conoscono» [1755, trad. it. p. 735]. «Il gusto, – egli afferma dall'altra, – altro non è se non la prerogativa di scoprire, con finezza e prontezza, la misura del piacere che ogni cosa deve dare agli uomini» [*ibid.*, p. 734]. Egli insiste piú volte su questi caratteri che fanno del gusto qualcosa come la conoscenza del piacere e il piacere della conoscenza; e, in un passo significativo, accennando al carattere arbitrario della costituzione dell'uomo («Il nostro modo di essere è del tutto arbitrario; avremmo potuto essere fatti cosí come siamo, o diversamente: se fossimo stati fatti diversamente, avremmo sentito diversamente» [*ibid.*, p. 734]), egli suggerisce che, se l'anima non fosse stata unita al corpo, conoscenza e piacere non sarebbero stati divisi: «Se la nostra anima non fosse unita al corpo, conoscerebbe; ma probabilmente ciò che conoscerebbe le piacerebbe: invece ci piace quasi soltanto ciò che non conosciamo» [*ibid.*].

In questa prospettiva, il gusto appare come un senso soprannumerario, che non può trovar posto nella partizione metafisica fra sensibile e intellegibile, ma il cui eccesso definisce lo statuto particolare della conoscenza umana. Per questo i filosofi che tentano di descrivere il gusto vengono a trovarsi nella situazione dell'immaginario viaggiatore dell'*Histoire comique des Etats et Empires de la Lune* (1649) di Cyrano de Bergerac, a cui un abitante della Luna cerca di spiegare ciò che egli percepisce attraverso i suoi sensi: «Nell'Universo vi sono forse un milione di cose che, per essere conosciute, richiederebbero in voi un milione di organi diversi fra loro... se io volessi spiegarvi ciò che percepisco con i sensi che vi mancano, voi ve lo rappresentereste come qualcosa che può essere udito, visto, toccato, odorato o assaporato, e tuttavia esso non è nulla di tutto ciò».

Un tale senso mancante (o soprannumerario) è il gusto, che non si può descrivere se non per metafora; vero e proprio senso antimetafisico, che permette ciò che, per definizione, è impossibile: la conoscenza dell'apparenza sensibile (del bello in quanto «ciò che è piú apparente») come vera e la percezione della verità come apparenza e piacere.

Se ora si esamina l'altra faccia di questo senso soprannumerario, cioè il bello che ne costituisce l'oggetto, si vede che, nella trattatistica sei-settecentesca, esso si costituisce, in perfetta simmetria col concetto di gusto, come un significante eccessivo, che non può essere adeguatamente percepito da nes-

sun senso né riempito da alcuna conoscenza. La teoria del *non so che*, che, già a partire dalla seconda metà del secolo XVII, domina il dibattito sul bello, costituisce, da questo punto di vista, il punto di convergenza della dottrina del bello e di quella del gusto.

«In molte produzioni non solo della natura, – scrive il padre Feijóo nel suo *El no se qué* (1733), – ma anche dell'arte, e forse dell'arte piú che della natura, gli uomini trovano, oltre a quelle perfezioni che sono oggetto della loro comprensione razionale, un altro genere di misteriosa eccellenza che, lusingando il gusto, tormenta l'intelletto. I sensi lo palpano, ma la ragione non può dissiparla, e cosí, cercando di spiegarla, non si trovano né parole né concetti che corrispondano alla sua idea, e ci togliamo dalla difficoltà dicendo che c'è un non so che che piace, che innamora, che incanta, senza che sia possibile trovare una spiegazione piú chiara di questo mistero naturale» [citato in Croce 1902, ed. 1950 p. 219].

E Montesquieu, collegando il «non so che» come *charme invisible* alla sorpresa («Talvolta nelle persone o nelle cose v'è una attrattiva invisibile, una grazia naturale che nessuno ha saputo definire, e che si è chiamata "un non so che". Mi sembra che sia un effetto principalmente fondato sulla sorpresa» [1755, trad. it. p. 745]), finisce implicitamente coll'identificare la bellezza e il piacere che ne deriva con la pura e semplice percezione di un'inadeguatezza fra la conoscenza e il suo oggetto. Poiché, secondo la formulazione del trattato *Les passions de l'âme* [1649] di Descartes, la meraviglia, definita come la prima delle passioni, non è che una passione vuota, che non ha altro contenuto che la percezione di uno scarto e di una differenza fra l'oggetto e la nostra conoscenza («Quando, vedendo un oggetto per la prima volta ne siamo sorpresi, o lo giudichiamo nuovo, o molto diverso da quanto conoscevamo in precedenza, o da quel che supponevamo dovesse essere, allora ce ne meravigliamo e ne siamo stupiti; e poiché ciò può accadere prima che ci rendiamo menomamente conto se l'oggetto ci conviene o no, la meraviglia mi sembra la prima di tutte le passioni: ed essa non ha il suo contrario, perché se l'oggetto che ci si presenta non ha in sé nulla che ci sorprenda, non ne siamo per niente turbati, e lo consideriamo senza passione» (trad. it. p. 436)).

In questa prospettiva, il bello, come oggetto del gusto, finisce con l'assomigliare sempre piú all'oggetto della sorpresa, che Descartes, con espressione significativa, definiva appunto come *cause libre*: un oggetto vuoto, un puro significante che nessun significato ha ancora riempito.

Nell'articolo sul bello, che Diderot scrisse per l'*Encyclopédie*, la purificazione e lo svuotamento dell'idea di bellezza da ogni possibile contenuto è spinta fino all'estremo. Diderot definisce infatti il bello come «tutto ciò che contiene di che suscitare nella mia mente l'idea di rapporti» [1751, trad. it. p. 236]. Questa idea di rapporto non rimanda, però, ad alcun contenuto o significato preciso («Quando dico: tutto ciò che suscita in noi l'idea di rapporti, non voglio dire che, per definire bello un essere, sia necessario valutare esattamente il tipo di rapporti che vi sussistono» [*ibid.*, pp. 236-37]) né ricorda in alcun modo l'idea di proporzione dell'estetica classica: essa non è che la

pura idea di relazione in sé e per sé, il puro rimandare di una cosa all'altra; in altre parole, il suo carattere *significante, indipendentemente da qualunque significato concreto*, che Diderot può, non a caso, esemplificare con le relazioni di parentela, cioè con qualcosa che introduce l'individuo in una serie di relazioni significanti puramente formali. «Il rapporto in generale, – scrive infatti Diderot, – è un'operazione mentale che considera sia un essere, sia una qualità, in quanto questo essere, o questa qualità, suppongono l'esistenza di un altro essere o di un'altra qualità. Esempio: quando dico che Pietro è un buon padre, considero in lui una qualità che presuppone l'esistenza di un altro, quella del figlio; e cosí per gli altri rapporti, quali che siano» [*ibid.*, p. 241]. Con un audace excursus antropologico, Diderot riporta l'origine dell'idea di rapporto (e quindi del bello) al problema dell'origine e dello sviluppo della conoscenza umana in quanto capacità di percepire una significazione: «Ma non appena l'esercizio delle nostre facoltà intellettuali, e la necessità di provvedere ai nostri bisogni con invenzioni, macchine ecc., ebbero prodotto, nel nostro intelletto, le nozioni di ordine, rapporto, proporzione, legame, connessione, simmetria, noi ci trovammo circondati da esseri nei quali le medesime nozioni erano, per cosí dire, ripetute all'infinito; non potremmo fare un passo nell'universo senza che qualche fenomeno le richiamasse; entrarono nei nostri animi ad ogni istante e da ogni parte» [*ibid.*, pp. 234-35]. Mentre Diderot definiva in questo modo il bello come un significante eccedente (e, implicitamente, il gusto come il senso della significazione), Rousseau, nell'*Essai sur l'origine des langues* [1761], separava in modo analogo nelle nostre sensazioni e percezioni ciò che attiene all'azione fisica degli oggetti sui sensi dal loro potere in quanto segni, e riconduceva il piacere che ci causa il bello esclusivamente a questo secondo aspetto: «L'uomo è modificato dai sensi, nessuno ne dubita; ma non potendo distinguere le modificazioni, noi ne confondiamo le cause; noi attribuiamo troppa o troppo poca influenza alle sensazioni; e non vediamo che spesso esse non ci impressionano soltanto come sensazioni, ma come segni o immagini... Finché non si vorranno considerare i suoni che per le vibrazioni che eccitano nei nostri nervi, non si avranno affatto i veri principi della musica e del suo potere sui cuori. I suoni, nella melodia, non agiscono soltanto su di noi come suoni, ma come segni... Chi dunque vuole filosofare sul potere delle sensazioni, cominci coll'escludere, dalle impressioni puramente sensibili, le impressioni intellettuali e morali che noi riceviamo per la via dei sensi, ma di cui essi non sono che le cause occasionali... I colori e i suoni possono molto come rappresentazioni e segni, poco come semplici oggetti dei sensi» (trad. it. pp. 235, 245, 249).

Nella sua formulazione piú radicale, la riflessione settecentesca sul bello e sul gusto culmina cosí nel rimando a un *sapere*, di cui non si può rendere ragione perché si sostiene su un puro significante (*Unbezeichnung* 'assenza di significato', definirà Winckelmann la bellezza), e a un *piacere* che permette di giudicare, perché si sostiene non su una realtà sostanziale, ma su ciò che nell'oggetto è pura significazione.

4. *La conoscenza eccedente.*

È nella *Critica del giudizio* di Kant [1790] che la concezione del bello come significante eccedente e del gusto come sapere/piacere di questo significante trova la sua espressione piú rigorosa. Fin dalle prime pagine Kant definisce, infatti, il piacere estetico come un eccesso della rappresentazione sulla conoscenza: «Ma quell'elemento soggettivo di una rappresentazione che non può essere elemento di conoscenza, è il piacere o il dispiacere congiunto con la rappresentazione stessa: poiché con l'uno o con l'altro io non conosco niente dell'oggetto rappresentato... Quando il piacere è legato alla semplice apprensione (*apprehensio*) della forma di un oggetto dell'intuizione, senza riferimento di essa ad un concetto in vista di una conoscenza determinata, la rappresentazione non è riferita all'oggetto, ma unicamente al soggetto; e il piacere non può che esprimere altro che l'accordo dell'oggetto con le facoltà conoscitive che sono in gioco nel Giudizio riflettente, e in quanto esse sono in gioco, e quindi soltanto una finalità soggettiva formale dell'oggetto... Si giudica cioè la forma dell'oggetto (non l'elemento materiale della sua rappresentazione, come sensazione) nella semplice riflessione su di essa – senza alcuna mira a un concetto che se ne potrebbe ricavare – come il fondamento di un piacere per la rappresentazione di un tale oggetto; e questo piacere viene pure connesso con tale rappresentazione in modo necessario, e quindi non solo per il soggetto che apprende questa forma, ma per ogni soggetto giudicante in generale. L'oggetto allora si chiama bello, e la facoltà di giudicare mediante tale piacere (e, per conseguenza, universalmente) si chiama gusto» (trad. it. pp. 30-31).

La prospettiva dell'estetica tradizionale, che vede nel gusto una forma di conoscenza accanto a quella logica, ha spesso impedito di vedere quel che pure Kant afferma qui con assoluta chiarezza, e, cioè, che il bello è un'eccedenza della rappresentazione sulla conoscenza e che è proprio questa eccedenza a presentarsi come piacere. Per questo, nella sua tripartizione delle facoltà dell'anima («Tutte le facoltà o capacità dell'anima possono essere infatti ricondotte a queste tre, che non si lasciano piú a loro volta derivare da un fondamento comune: la facoltà di conoscere, il sentimento del piacere e del dispiacere e la facoltà di desiderare» [*ibid.*, p. 16]), Kant non riesce a attribuire ai giudizi di gusto un posto preciso, ma afferma che essi «rivelano un'immediata relazione della facoltà di conoscere col sentimento di piacere o dispiacere» e che, anzi, «questo rapporto è proprio ciò che vi è di enigmatico nel principio della facoltà di giudizio» [*ibid.*, p. 6]. Il giudizio di gusto è, in altre parole, un'eccedenza del sapere, che non conosce (un «giudizio con cui non si conosce nulla»), ma si presenta come piacere, e un'eccedenza del piacere che non gode («La comunicabilità universale di un piacere, – scrive Kant, – implica già nel suo concetto che il piacere stesso non debba essere proprio godimento» [*ibid.*, p. 164]), ma si presenta come sapere. Ma, proprio per questa sua situazione fondamentalmente ibrida, esso è il termine medio che «attua il passaggio dalla pura facoltà di conoscere, vale a dire dal dominio dei concetti della natura, al dominio dei concetti della libertà; allo stesso modo che, nell'uso logico, rende possibile il passaggio dall'intelletto alla ragione» [*ibid.*, p. 18]. A questo statuto ibrido del gusto corrispondono puntualmente tanto l'impossibilità, per Kant, di definire il bello se non attraverso una serie di determinazioni puramente negative (*piacere senza interesse*; *universalità senza concetto*; *finalità senza scopo*) quanto quella di risolvere in modo convincente l'antinomia del gusto, che, nella seconda sezione della *Critica del giudizio*, egli aveva formulato in questo modo: «1) Tesi: il giudizio di gusto non si fonda sopra concetti, perché altrimenti, di esso si potrebbe disputare. 2) Antitesi: il giudizio di gusto si fonda sopra concetti, perché, altrimenti, non si potrebbe neppure contendere, qualunque fosse la diversità dei giudizi (non si potrebbe pretendere alla necessaria approvazione altrui)» [*ibid.*, p. 201].

Che il tentativo di risolvere questa antinomia mettendo a fondamento del giudizio estetico un «concetto col quale non si conosce nulla» non sia soddisfacente, è dimostrato dal fatto che Kant stesso si trovò costretto a rimandare a un fondamento sovrasensibile e a ammettere, alla fine, che le sorgenti del giudizio di gusto ci rimangono sconosciute: «Ora cade ogni contraddizione, – egli scrive, – quando io dico: il giudizio di gusto si fonda su un concetto (di un fondamento in genere della finalità soggettiva della natura rispetto al giudizio), su un concetto attraverso il quale, è vero, nulla può essere conosciuto e provato riguardo all'oggetto, perché esso è in sé indeterminabile e inutile alla conoscenza; che, tuttavia, dà al giudizio validità per ognuno (restando in ciascuno il giudizio singolare, immediatamente concomitante all'intuizione); perché, forse, il principio determinante del giudizio sta nel concetto di ciò che può essere considerato come il sostrato soprasensibile dell'umanità... Solo il principio soggettivo, cioè l'idea indeterminata del sovrasensibile in noi, può essere mostrato come l'unica chiave per spiegare questa nostra facoltà di cui ci restano sconosciute le sorgenti; ma non è possibile renderla comprensibile in altro modo» [*ibid.*, pp. 202-3]. Poco oltre, Kant precisa il carattere di questa idea estetica definendola ancora una volta come un'immagine eccedente, una rappresentazione, cioè, che non può essere salvata nei concetti, cosí come le costellazioni ricamate nel cielo non potevano essere salvate nell'ἐπιστήμη platonica: «Come, in un'idea della ragione, l'immaginazione con le sue intuizioni non raggiunge il concetto dato, cosí in un'idea estetica l'intelletto, coi suoi concetti, non raggiunge mai l'intera intima intuizione dell'immaginazione, che questa congiunge a una rappresentazione data. Ora, poiché il riportare una rappresentazione dell'immaginazione ai concetti, si dice esporla, l'idea estetica si può chiamare una rappresentazione inesponibile dell'immaginazione (nel suo libero gioco)» [*ibid.*, p. 206]. In queste parole di Kant è ancora presente in tutta la sua enigmaticità l'originale fondazione platonica dell'idea attraverso la differenza-unità di bellezza e verità. Come l'idea platonica, cosí anche l'idea estetica kantiana è tutta contenuta nel gioco fra una possibilità e impossibilità di vedere (di immaginare), fra una possibilità e un'impossibilità di conoscere. L'idea è un concetto che non si può esi-

bire o un'immagine che non si può esporre. L'eccedenza dell'immaginazione sull'intelletto fonda la bellezza (l'idea estetica), cosí come l'eccedenza del concetto sull'immagine fonda il dominio del sovrasensibile (l'idea della ragione).

Per questo, alla fine della sezione seconda della prima parte della *Critica del giudizio*, il bello si presenta come «simbolo della moralità» e il giudizio di gusto rimanda «a qualcosa che è nel soggetto stesso e fuori di esso, che non è né natura né libertà, ma è congiunto col principio di quest'ultima, vale a dire col soprasensibile, nel quale la facoltà teoretica e la pratica si congiungono in una maniera comune, ma sconosciuta» [*ibid.*, p. 217]. In questo rimando del gusto al sovrasensibile, si compie ancora una volta il progetto platonico di «salvare i fenomeni».

Ma, a differenza dell'estetica, che si andava in questi stessi anni costituendo come *scientia cognitionis sensitivae*, lo statuto dell'idea kantiana esclude (come già in Platone) che vi possa essere una scienza del bello: «Non vi è una scienza del bello, ma soltanto la critica di esso, e non vi sono belle scienze, ma soltanto belle arti. Di fatti, se vi fosse una scienza del bello, in essa si dovrebbe decidere scientificamente, cioè con argomenti, se una cosa deve essere tenuta per bella o no; cosí il giudizio sulla bellezza, appartenendo alla scienza, non sarebbe punto un giudizio di gusto. Per ciò che riguarda le belle scienze, è un non senso una scienza che, in quanto tale, dev'essere bella. Perché se ad essa, in quanto scienza, domandassimo una risposta in principi e dimostrazioni, essa ce la darebbe in sentenze di buon gusto (*bon mots*)» [*ibid.*, p. 163].

5. *Al di là del soggetto del sapere.*

Nelle pagine che precedono, il concetto di gusto è stato interrogato come la cifra in cui la cultura occidentale ha fissato l'ideale di un sapere che si presenta come la conoscenza piú piena nell'istante stesso in cui se ne sottolinea l'impossibilità. Un tale sapere, in cui verrebbe a suturarsi la scissione metafisica fra sensibile e intelligibile, è, infatti, un sapere che il soggetto propriamente non sa, perché non ne può dare ragione, un senso mancante o eccessivo, che si situa all'interferenza di conoscenza e piacere (di qui la sua designazione metaforica col nome del senso piú opaco), la cui mancanza o il cui eccesso definiscono però in modo essenziale lo statuto della scienza (intesa come sapere che si sa, di cui si può dar ragione e che può perciò essere appreso e trasmesso) e lo statuto del piacere (inteso come un avere su cui non si può fondare un sapere).

L'oggetto e il fondamento di questo sapere che il soggetto non sa è designato come bellezza, cioè come qualcosa che, secondo la concezione platonica, si dà a vedere (τὸ κάλλος 'il bello' è la cosa piú apparente, ἐκφανέστατον), ma di cui non è possibile la scienza, ma solo l'amore; ed era anzi proprio l'esperienza di questa impossibilità di afferrare l'oggetto della visione come tale (di «salvare il fenomeno») che aveva spinto Platone a configurare l'ideale della conoscenza non come un «sapere» in senso etimologico (una σοφία), ma

come un desiderio di sapere (una φιλο-σοφία). Che vi sia la bellezza, che vi sia un'eccedenza del fenomeno sulla scienza, ciò equivale a dire: c'è un sapere che il soggetto non sa, ma può solo desiderare, ovvero: c'è un soggetto del desiderio (un φιλόσοφος), ma non un soggetto della conoscenza (un σοφός). Tutta la teoria dell'Eros in Platone è volta appunto a far comunicare questi due soggetti divisi.

Per questo a ragione Platone poteva accostare il sapere d'amore alla divinazione, la quale presupponeva un sapere nascosto nei segni, che non può essere saputo, ma solo riconosciuto: «questo significa quello» (secondo quanto i piú antichi testi divinatori enunciano nel puro vincolo grammaticale fra una protasi e un'apodosi: «se... allora...»), senza che vi sia alcun soggetto a questo sapere, né altro significato che il riconoscimento che «vi è un significante», «vi è la significazione». Ciò che il divinante sa è, appunto, che vi è un sapere che egli non sa (di qui l'accostamento alla μανία e all'invasamento); ed è questo sapere che Socrate parafraserà identificando in un «non-sapere» il contenuto del proprio sapere e ponendo in un δαίμων, cioè in un «altro» per eccellenza, il soggetto del sapere che egli preferisce (nel *Cratilo*, la parola δαίμων è accostata a δαήμων 'colui che sa'). La domanda ultima cui il bello (e il gusto come «sapere del bello») rimanda è, dunque, una domanda sul soggetto del sapere: chi è il soggetto del sapere? Chi sa?

Ci è accaduto piú volte, nel corso di quest'articolo, esplicitando idee già formulate dai teorici sei-settecenteschi del bello e del gusto (in particolare, da Diderot), di servirci dell'espressione 'significante eccedente'. Questa espressione proviene da una teoria della conoscenza che è stata elaborata nell'ambito dell'antropologia, ma la cui rilevanza per una riflessione sull'estetica non è sfuggita allo stesso autore: intendiamo riferire alla teoria della significazione che Lévi-Strauss svolge a proposito del concetto di *mana* nella sua *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss* [1950].

Com'è noto, Lévi-Strauss postula un rapporto di inadeguazione fondamentale fra la significazione e la conoscenza, che si traduce in una irriducibile eccedenza del significante rispetto al significato, la cui causa è iscritta nell'origine stessa dell'uomo in quanto *Homo sapiens*: «Le cose [non hanno potuto mettersi] a significare progressivamente. In seguito a una trasformazione, il cui studio non è di competenza delle scienze sociali, ma della biologia e della psicologia, si è verificato un passaggio da uno stadio, in cui niente aveva un senso, a un altro, in cui ogni cosa ne possedeva uno. Questa osservazione, in apparenza banale, è importante, perché questo cambiamento radicale non ha contropartita nel campo della conoscenza, la quale, al contrario, è sottoposta a una elaborazione lenta e progressiva. In altre parole, nel momento in cui l'Universo intero, di colpo, è diventato *significativo*, non è stato, per questo, meglio *conosciuto*, anche se è vero che l'apparizione del linguaggio doveva precipitare il ritmo dello sviluppo della conoscenza. Esiste, dunque, una opposizione fondamentale, nella storia dello spirito umano, tra il simbolismo, che offre un carattere di discontinuità, e la conoscenza, contrassegnata dalla continuità. Che cosa ne deriva? Il fatto è che le due categorie del significante

e del significato si sono costituite simultaneamente e solidalmente, come due blocchi complementari, ma la conoscenza, e cioè il processo intellettuale che permette di identificare, gli uni rispetto agli altri, taluni aspetti del significante e taluni aspetti del significato – si potrebbe anche dire, di scegliere, nell'insieme del significante e nell'insieme del significato, le parti che presentano tra loro i rapporti piú soddisfacenti di convenienza reciproca – si è messa in cammino molto lentamente. È accaduto come se l'umanità avesse acquistato di colpo un immenso dominio e il suo schema dettagliato, insieme con la nozione del loro rapporto reciproco, ma avesse impiegato dei millenni per apprendere quali simboli determinati dello schema rappresentavano i diversi aspetti di quel dominio. L'universo ha avuto un significato molto prima che si sapesse che cosa significava; ciò è pacifico. Ma, dall'analisi precedente, risulta anche che ha significato, fin dall'inizio, la totalità di ciò che l'umanità può attendersi di conoscere. Ciò che viene chiamato il progresso dello spirito umano e, in ogni caso, il progresso della conoscenza scientifica, non poteva consistere e non potrà mai consistere che nel correggere frazionamenti, nel procedere a raggruppamenti, nel definire appartenenze e nello scoprire risorse nuove in seno a una totalità chiusa e complementare a se stessa...

«Possiamo, perciò, attenderci che il rapporto tra simbolismo e conoscenza conservi caratteri comuni nelle società non industriali e nelle nostre, anche se con accentuazioni diverse. Non si scava un fosso tra le une e le altre, riconoscendo che il lavoro di perequazione del significante in rapporto al significato è stato perseguito in modo piú metodico e rigoroso, a partire dalla nascita e nei limiti di espansione della scienza moderna. Ma dappertutto altrove, e costantemente ancora presso di noi (e per lunghissimo tempo certamente), permane una situazione fondamentale che dipende dalla condizione umana; l'uomo dispone, cioè, fin dalla sua origine di una integralità di significante, che lo pone in grande imbarazzo quando deve assegnarlo a un significato, dato come tale senza essere, per questo, conosciuto. Tra i due c'è sempre una inadeguazione, che solo l'intelletto divino potrebbe eliminare, e che si traduce nell'esistenza di una sovrabbondanza del significante in rapporto ai significati, sui quali essa può collocarsi. Nel suo sforzo di comprendere il mondo, l'uomo dispone, dunque, costantemente, di un'eccedenza di significazione (che ripartisce tra le cose, secondo certe leggi del pensiero simbolico, il cui studio è riservato agli etnologi e ai linguisti). Questa distribuzione di una razione supplementare – se è lecito esprimersi cosí – è assolutamente necessaria affinché, in complesso, il significante disponibile e il significato individuato restino nel rapporto di complementarità, che è la condizione stessa dell'esercizio del pensiero simbolico.

«Noi crediamo che le nozioni di tipo *mana*, per quanto diverse possano essere, considerate nella loro funzione piú generale (che, come abbiamo visto, non scompare nella nostra mentalità e nella nostra forma di società) rappresentino esattamente quel *significante fluttuante*, che costituisce la servitú di ogni pensiero finito (ma anche la garanzia di ogni arte, di ogni poesia, di ogni invenzione mitica o estetica), sebbene la conoscenza scientifica sia capace, se non

proprio di arrestarlo, di disciplinarlo parzialmente» [1950, trad. it. pp. L-LII].

Possiamo, a questo punto, estendere le considerazioni di Lévi-Strauss a tutto lo statuto del sapere nella cultura occidentale, dal mondo antico a oggi. Se si riprende cosí, in questa prospettiva, ciò che Platone, alla fine del libro VII della *Repubblica*, afferma a proposito dell'astronomia in quanto ἐπιστήμη (e cioè, come si è visto, che essa non può esaurire nella sua spiegazione i fenomeni visibili in quanto tali – le belle costellazioni ricamate nel cielo – ma deve, invece, cercare i rapporti numerici invisibili che essi presuppongono), si può, allora, dire che la scienza antica lasciava necessariamente libero nei fenomeni ciò che in essi era pura apparenza (cioè, puro significante), aprendo accanto a sé uno spazio che poteva essere occupato senza contraddizione dalle scienze divinatorie.

L'esempio dell'astronomia e dell'astrologia (che convivono cosí pacificamente nell'antichità) è chiarificatorio: la prima si limita, infatti, a spiegare i movimenti delle stelle e le loro reciproche posizioni, in modo da «salvare le apparenze» nel senso che Simplicio dà a questa espressione, ma senza dar ragione, come tali, delle belle figure che le stelle disegnano nel cielo. Il fenomeno «salvato» dalla scienza lascia quindi inevitabilmente un residuo libero, un puro significante che l'astrologia può prendere come proprio supporto e trattare come un supplemento di significazione da distribuire a suo arbitrio.

Vi sono, cosí, nel mondo antico, due specie di sapere: un sapere che si sa, cioè le scienze nel senso moderno, che si fondano sull'adeguazione del significante e del significato, e il saper che non si sa, cioè le scienze divinatorie (e le varie forme di μανία elencate da Platone), che si fondano, invece, sul significante eccessivo. Riprendendo la distinzione fra *semiotico* e *semantico* che Benveniste ha formulato come la «doppia significazione» inerente al linguaggio umano, si potrebbe definire il primo come sapere del semantico – che ha un soggetto e di cui si può dar ragione – e il secondo come un sapere del semiotico – che non ha soggetto e che si può solo riconoscere. Fra questi due sapere, Platone pone la filosofia che, da una parte, come μανία, si apparenta alla divinazione, ma, dall'altra, percependo il fenomeno come bellezza, non si limita a operare una distribuzione del significante eccedente, ma lo salva, grazie alla mediazione di Eros, nell'idea.

A partire dal secolo XVII, la scienza moderna estende il proprio territorio a spese delle scienze divinatorie, che vengono escluse dalla conoscenza. Il soggetto della scienza si pone come unico soggetto della conoscenza, negando la possibilità di un sapere senza soggetto. Tuttavia, il tramonto delle scienze divinatorie tradizionali non segna in alcun modo la scomparsa del sapere che non si sa: il crescente diffondersi del dibattito sul *non so che* e sul gusto a partire dal Seicento e il progressivo consolidarsi dell'estetica per tutto il secolo XIX mostrano anzi che la scienza non può né colmare né ridurre il significante eccedente. Se l'estetica – come sapere del significante eccedente (del bello) – non è, da questo punto di vista, che un succedaneo della divinazione, essa non è però il solo sapere che, nell'epoca moderna, subentra all'eclisse delle scienze divinatorie. Nel corso del secolo XIX anche le discipline filologiche pren-

dono, infatti, coscienza della propria specificità rispetto alle scienze della natura, fondando esplicitamente il loro sapere e il loro metodo in un circolo ermeneutico di tipo divinatorio (il che significa, se ben si riflette, che la domanda su «Chi sa?» nella lettura e nell'interpretazione di un testo – se l'interprete, l'autore o il testo stesso – non è una domanda a cui sia possibile rispondere agevolmente).

Ma un'altra scienza – il cui processo di formazione coincide cronologicamente con quello della scienza del bello e che, a partire dal secolo XVIII, va acquistando un'importanza crescente nel sistema del sapere – rivela, in questa prospettiva, un'inaspettata affinità con l'estetica, se è vero che il gusto non era soltanto, come si è visto, un sapere che non si sa, ma anche un piacere che non gode, ma giudica e misura. Intendiamo parlare dell'economia politica. Poiché, come l'estetica ha per oggetto il sapere che non si sa, cosí l'economia politica ha per oggetto il piacere che non si gode. Se essa comincia, infatti, con l'identificare come proprio ambito quel «piacere interessato» che Kant escludeva rigorosamente dai confini del bello, l'insegnamento di Marx non è stato invece quello di mostrare (ponendo al centro delle sue analisi, nel capitolo I del *Capitale* [1867], la forma-valore e il carattere di feticcio della merce) che essa si fonda, in realtà, non tanto sul valore d'uso (sull'utile, sul piacere goduto), quanto sul valore di scambio, cioè su ciò che nell'oggetto non può essere né goduto né afferrato: sul piacere, appunto, che non si ha? Come Simmel aveva intuito, definendo il denaro (con un'espressione che ricorda singolarmente la definizione del bello di Diderot) come «pura relazione senza contenuto», la forma-valore, come il *mana* di Lévi-Strauss, è un valore simbolico zero, un puro significante che indica semplicemente la necessità di un contenuto simbolico supplementare e di un piacere supplementare, il cui calcolo costituisce l'oggetto delle scienze economiche.

L'osservazione di Mallarmé [1897], secondo cui l'estetica e l'economia politica sono le due sole vie aperte alla ricerca mentale, contiene allora qualcosa di piú che l'indicazione di un'analogia superficiale: estetica ed economia politica, ***homo aestheticus*** e *homo oeconomicus*, sono, in un certo senso, le due metà, le due frazioni (il sapere che non si sa e il piacere che non si gode) che il gusto aveva cercato per l'ultima volta di tenere unite nell'esperienza di un sapere che gode e di un piacere che sa, prima che la loro esplosione e la loro liberazione contribuissero a mettere in moto quei giganteschi fenomeni di trasformazione che caratterizzano cosí essenzialmente la società moderna.

Alla fine del secolo XIX, un'altra scienza viene a occupare il campo lasciato libero dalle scienze divinatorie, una scienza che – in quanto definisce il proprio ambito col termine 'inconscio' – si fonda fin dall'inizio sull'assunzione che vi è un sapere che non si sa, ma che si rivela in simboli e in significanti. Come ha scritto colui che ha portato alle piú estreme e rigorose conseguenze quanto era implicito nell'originale appartenenza della psicanalisi al sapere del semiotico, «l'analisi è venuta ad annunciare che c'è un sapere che non si sa, un sapere che si sostiene sul significante come tale... L'inconscio è la testimonianza di un sapere in quanto sfugge all'essere parlante» [Lacan 1975, p. 88].

Se la psicanalisi rivela, in questa prospettiva, una essenziale prossimità con l'estetica (che il concetto di inconscio appaia per la prima volta in Leibniz ai limiti di quella *cognitio sensitiva confusa* che l'estetica definirà come proprio territorio, è certamente una prova di questa prossimità), non meno essenziale è, però, la sua relazione con l'economia politica. Poiché l'*Es* (un pronome di terza persona, cioè un non-soggetto, dicono i linguisti), che essa pone come soggetto del sapere che non si sa, è anche il soggetto di un piacere che non si gode. Riconoscendo l'inconscio come luogo dell'economia del piacere, la psicanalisi si situa al limite fra estetica ed economia politica, fra il sapere che non si sa e il piacere che non si gode, e tende a congiungerli in un progetto unitario. (L'idea di «un'estetica guidata dal punto di vista economico», che Freud formula nel capitolo II di *Al di là del principio del piacere* [1920], è, da questo punto di vista, certamente significativa).

Cosí, per vie diverse, la cultura moderna, nella stessa misura in cui assisteva a un consolidamento senza precedenti delle scienze della natura, assisteva anche al costituirsi e al rafforzarsi di nuove scienze del semiotico che prendevano come oggetto il sapere che non si sa e il piacere che non si gode. L'area del significante eccedente non solo non si riduce, ma, in un certo senso, si allarga, quasi che, quanto piú la scienza progredisce nel suo tentativo di «salvare le apparenze», tanto maggiore fosse il residuo di significante eccedente (la quantità di sapere che non si sa) che deve essere preso in carico dalle scienze divinatorie. Scienze del semiotico e scienze del semantico, divinazione e scienza appaiono cosí strettamente legate in un rapporto di complementarità, in cui le une garantiscono la possibilità e il funzionamento delle altre.

La frattura fra significazione e conoscenza, fra semiotico e semantico non è, infatti, qualcosa che si è prodotto una volta per tutte fuori dell'uomo, ma è una frattura dello stesso soggetto del sapere, dell'uomo in quanto *Homo sapiens*. Poiché, come essere parlante e conoscente, l'uomo si tiene insieme nella significazione e nella conoscenza, il suo sapere è necessariamente scisso e il problema di chi conosca nella conoscenza (il problema del soggetto del sapere) resta la questione fondamentale di ogni teoria del conoscere. Mentre appartiene alla piú profonda intenzione della filosofia antica (come anche a quella dell'*Ethica* spinoziana) l'assunto che pone nell'Idea (o in Dio) il principio della conoscenza, la filosofia e la scienza moderne, a partire da Descartes, hanno invece cercato di garantire l'unità del conoscere attraverso la finzione di un *ego cogito*, di un *Io*, che, come pura autocoscienza, si afferma come soggetto unico del sapere. Ma è proprio questo soggetto del sapere che il piú recente sviluppo delle scienze umane è venuto a mettere in questione. Tanto la psicanalisi – ponendo un *Es* come soggetto del sapere che non si sa –, quanto lo strutturalismo – istituendo nella struttura un sapere inconscio categoriale senza riferimento a un soggetto pensante – e la linguistica – identificando nei fonemi un sapere indipendente dal soggetto parlante –, fanno segno risolutamente verso un Altro come soggetto della conoscenza. Il problema diventa, a questo punto, quello del passaggio fra questo sapere che si sa e il sapere che non si sa, fra il sapere dell'Altro e il sapere del soggetto. Ma, come

Benveniste ha mostrato che, nel linguaggio, semiotico e semantico rappresentano due mondi chiusi, fra i quali non c'è passaggio, cosí fra il sapere dell'Altro e il sapere del soggetto c'è uno iato che non si vede come possa essere colmato. Il programma freudiano, secondo cui «dov'era l'*Es*, io devo essere», non è qualcosa che possa essere attuato, se è vero che l'Io e l'Altro sono, in realtà, necessariamente complementari.

Non è perciò sorprendente che l'uomo moderno riesca sempre meno a padroneggiare un sapere e un piacere che, in misura crescente, non gli appartengono. Fra il sapere del soggetto e il sapere senza soggetto, fra l'Io e l'Altro, si apre un abisso, che la tecnica e l'economia cercano invano di colmare.

Di qui anche l'impossibilità, per la semiologia, di costituirsi come scienza generale del segno, cioè come un sapere fondato sull'unità di significante e di significato. Per costituirsi come tale, essa dovrebbe, infatti, ridurre l'eccedenza del significante e suturare quella scissione fra sapere del semiotico e sapere del semantico, fra sapere che non si sa e sapere che si sa, che è iscritta nella stessa nozione di segno su cui essa si fonda. Per questo il caso – cosí imbarazzante per i linguisti – degli studi di Saussure sui versi saturniani può essere visto come un paradigma del destino della semiologia [Milner 1978]: poiché il semiologo, una volta riconosciuto che vi è nei significanti un sapere che non si sa e che si rivela negli anagrammi, non può che cercare di attribuire ad esso un soggetto che non potrà mai essere trovato per la semplice ragione che non c'è mai stato. Un sapere che non fosse né sapere del semiotico né sapere del semantico – o che fosse entrambi nello stesso tempo – non potrebbe che situarsi in quella frattura fra il significante e il significato che la semiologia ha, finora, rimosso e occultato.

A questo punto diventa forse visibile il senso del progetto greco di una filo-sofia, di un amore del sapere e di un sapere d'amore, che non fosse né sapere del significante né sapere del significato, né divinazione né scienza, né conoscenza né piacere, e di cui il concetto di gusto costituisce un'estrema, tardiva incarnazione. Poiché solo un sapere che non appartenesse piú né al soggetto né all'Altro, ma si situasse nella frattura che li divide, potrebbe dire di aver veramente «salvato i fenomeni» nel loro puro apparire, senza né riportarli all'essere e alla verità invisibile, né abbandonarli, come significante eccedente, alla divinazione.

È questo sapere, in cui verità e bellezza comunicano, che, al culmine della filosofia greca, Platone aveva fissato nella figura demonica di Eros; ed è ancora questo sapere che, alle soglie dell'età moderna, era apparso ai poeti del Duecento come «intelletto d'amore» nella figura beatificante di una Donna (Beatrice) in cui, finalmente, la scienza gode e il piacere sa. Il mitologema di Eros è necessariamente iscritto nel destino della filosofia occidentale, in quanto, al di là della scomposizione metafisica del significante e del significato, dell'apparenza e dell'essere, della divinazione e della scienza, esso fa cenno verso una salvazione integrale dei fenomeni. Sapere d'amore, filosofia, significa: la bellezza deve salvare la verità e la verità deve salvare la bellezza. In questa duplice salvazione si compie la conoscenza.

Solo un tale piacere, in cui piacere e conoscenza si uniscono, sarebbe veramente all'altezza di quell'ideale sapienzale, cioè gustativo, che un trattato indiano di poetica, lo *Specchio della composizione* (Sāhitya-darpana), ha fissato nel concetto di «sapore» (*rasa*): «Sorto col principio luminoso, senza parti, brillante della sua propria evidenza, fatto di gioia e conoscenza unite, libero da ogni contatto di percezione altra, fratello gemello della gustazione del *brahman*, vivente del soffio della soprannaturale meraviglia, tale è il Sapore che coloro che hanno la misura del giudizio gustano come la propria forma di sé, inseparabilmente». [G. A.].

Croce, B.
1902 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli; ed. Laterza, Bari 1950[9].

Descartes, R.
1649 *Les passions de l'âme*, Le Gras, Paris (trad. it. in *Opere*, Laterza, Bari 1967, pp. 399-519).

Diderot, D.
1751 «Beau», in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot..., et quant à la Partie Mathématique, par M. d'Alembert...*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1751-65, vol. I (trad. it. in *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, antologia, Laterza, Bari 1968, pp. 213-52).

Freud, S.
1920 *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich (trad. it. in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977, pp. 193-249).

Hegel, G. W. F.
[1817-29] *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955 (trad. it. Einaudi, Torino 1976).

Kant, I.
[1790] *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friederich, Berlin und Libau (trad. it. Laterza, Bari 1969).

Klein, R.
1970 *«Giudizio» et «Gusto» dans la théorie de l'art au Cinquecento*, in *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1975).

Lacan, J.
1975 *Le seminaire XXème. Encore*, Seuil, Paris.

Lévi-Strauss, C.
1950 *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1965).

Mallarmé, S.
1897 *Magie*, in *Divagations*, Fasquelle, Paris.

Marx, K.
1867 *Das Kapital*, libro I, Meissner, Hamburg (trad. it. Einaudi, Torino 1975).

Milner, J.-C.
1978 *L'amour de la langue*, Seuil, Paris.

Montesquieu, C.
[1755] *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*; ora «Goût», in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot..., et quant à la Partie Mathématique, par M. d'Alembert...*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1751-65, vol. V (trad. it. in *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, antologia, Laterza, Bari 1968, pp. 733-51).

Nietzsche, F.
[1872-73] *Die vorplatonische Philosophen*, in *Gesammelte Werke*, vol. IV, Musarion Verlag, München 1921.

Rousseau, J.-J.
[1761] *Essai sur l'origine des langues*, in *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique, lu par l'auteur à l'Académie des sciences le 22 août 1742* [*Traités sur la musique*], s. e., Genève 1781 (trad. it. in A. Verri, *Origine delle lingue e civiltà in Rousseau*, Longo, Ravenna 1970).

Zuccolo, L.
1623 *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Ginami, Venezia.

Se si pongono in relazione, in virtú di un accostamento etimologico, il «sapere» e il «sapore», quindi la **conoscenza** e il **piacere**, secondo quella metafora, riconosciuta da Voltaire, «che esprime il sentimento della bellezza e dei difetti», il gusto potrà presentarsi come una chiave per entrare nel vivo dei problemi della **metafisica** occidentale, fin dal pensiero platonico in cui il rapporto bellezza/verità è fra una bellezza che non può essere conosciuta e una verità che non può essere vista.

L'idea, infatti, di una forma di conoscenza altra, di un giudizio spontaneo e preriflessivo (cfr. **istinto**), che si oppone tanto alla sensazione (cfr. **sensi**) quanto alla **scienza**, ed è insieme piacere e sapere, è il tratto dominante delle prime definizioni del gusto come giudizio sul bello (cfr. **bello/brutto**). Anche per Kant il bello è un'eccedenza della **rappresentazione** sulla conoscenza, ed è proprio quest'eccedenza dell'**immaginazione** sull'intelletto a presentarsi come piacere e insieme a fondare la bellezza, cosí come è l'eccedenza del **concetto** sull'**immagine** a fondare il dominio sovrasensibile (l'**idea** della **ragione**).

Se si pensa, dunque, che il concetto di gusto stia fra un sapere che non si sa e un piacere che non gode, ma misura e giudica, si possono allora mostrare, nella crisi dei rapporti **soggetto/oggetto**, le indubbie affinità fra le concezioni moderne dell'estetica, dell'economia politica e della psicanalisi, ponendo l'**inconscio** come luogo dell'**economia** del piacere (ma cfr. **eros**). È però anche vero che il gusto è sempre relativo ai **valori** (cfr. anche **luogo comune**) che un'epoca considera propri, in particolare nella **produzione artistica** in cui la **poetica**, i **generi**, lo **stile**, la **maniera** persino, fondano una normativa che non sempre può essere pacificamente messa in crisi (cfr. **avanguardia**, **classico**), nonostante sia compito proprio delle **arti** quello di rifondarsi continuamente.

Imitazione

1. *Articolazione e «fortuna» della nozione di imitazione.*

1.1. Osservazioni generali.

Sostenere che 'imitazione' è termine ambiguo e polivalente è affermazione tanto ovvia e scontata quanto accettabile, almeno in prima istanza: un bilancio critico e teorico di tale nozione non può non tener conto della sua polisemia, della notevole varietà di letture e interpretazioni cui il termine ha dato luogo, arricchendosi via via di nuovi sensi e valori.

In linea molto generale, il concetto di imitazione ha avuto notevole importanza nella cultura cattolica non solo (si pensi ad esempio alla grande diffusione del tema dell'«imitazione di Cristo» e dell'omonimo libro di vita spirituale, il piú celebre a partire dal tardo medioevo), ma anche nella scienza, in discipline quali la sociologia e la psicologia, dalle opere di Tarde [1890; 1895] in Francia a quelle di Baldwin [1895; 1897] in America. Infatti, considerando l'imitazione il nucleo fondamentale della disposizione dell'uomo alla socialità, si è detto che qualsiasi forma di aggregazione sociale risultante da una certa omogeneità di modi di sentire, comportamenti e azioni, è possibile proprio in quanto nei singoli individui è diffuso lo spirito d'imitazione, in base al quale ciascun componente di un dato gruppo sociale tende in qualche modo ad adeguarsi alle abitudini e agli esempi altrui; e, in modo analogo, si è definito imitativo ogni fenomeno psichico, intenzionale o meno, che abbia la proprietà di riprodurre un fenomeno psichico anteriore, insistendo in particolare sulla funzione dell'imitazione nello sviluppo dell'intelligenza e nella costruzione complementare dell'«io» e dell'«altro». Temi, questi, su cui si è recentemente soffermata l'epistemologia genetica, con Piaget, ad esempio, che ha dimostrato come l'imitazione, una volta acquisita una virtuosità sufficiente a svincolarsi dal contesto senso-motorio iniziale, anteriore al linguaggio e allo sviluppo della funzione semiotica (che consiste nella capacità di rappresentare qualcosa per mezzo di un «significante» differenziato e utile solo a questa rappresentazione), arriva in seguito ad operare in forme e modi differenti. Nel periodo senso-motorio, corrispondente piú o meno ai primi diciotto mesi di esistenza, l'imitazione costituisce ancora una semplice prefigurazione della rappresentazione, una specie di rappresentazione in atti materiali e non ancora in pensiero; solo in seguito comincia ad operare come imitazione «differita», viene effettuata cioè in assenza del modello, costituendo dapprima un inizio di rappresentazione per mezzo di un significante differenziato (il gesto, l'atto imitativo), fino ad interiorizzarsi con un processo equivalente a quello della trasformazione del linguaggio in linguaggio interiore. Pertanto, il passaggio dal comportamento senso-motorio alle azioni concettualizzate dipenderebbe non solo dall'ambiente e dalla vita sociale, ma dall'interiorizzarsi del-

l'imitazione in rappresentazioni e dai progressi dell'intelligenza preverbale, fattori preliminari che Piaget [1966; 1970] definisce «in parte endogeni».

Tuttavia, una tra le accezioni piú diffuse riconduce il termine 'imitazione' a nuclei tematici e concettuali propri dell'estetica e delle poetiche, e di questi ci si occuperà, in riferimento alle arti figurative e alla letteratura. Che l'arte consista nell'imitazione è infatti affermazione condivisa e generalmente accettata, e non solo dal punto di vista dell'opinione comune – anche se è vero che con queste parole si sono indicate cose assai diverse e talora contrapposte, o addirittura vaghe e indeterminate, a conferma della problematicità storica e culturale della nozione generalissima di mimesi, che può indicare e ha di fatto indicato dichiarazioni di poetica e modi di produzione artistica situabili ai due estremi di un'arte svincolata quasi dalle convenzioni della resa oggettuale fino al *trompe-l'œil* piú accentuato, illusionistico e insistito.

1.2. «L'arte imita la natura».

Già Croce, nella sua *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* [1902], avvertiva il carattere assai ambiguo di un'espressione come quella che fa da titolo a questo paragrafo, aggiungendo che con tali parole ora si erano affermate o almeno adombrate verità, ora sostenuti errori; oppure, piú spesso, non si era pensato nulla di preciso.

Sostenere che l'imitazione consiste in una riproduzione piú o meno abile della realtà naturale, dell'oggetto «cosí com'è», è affermazione generica non solo, ma evidentemente inconciliabile con il dire che l'imitazione non produce mai una pura e semplice replica dell'oggetto quanto piuttosto un suo equivalente «diagrammatico» o «strutturale», condizionato dal determinato medium con cui è espresso; e la tesi che l'arte imita la natura è stata storicamente intesa ora come una degradazione del modello nella forma di un ἀνάλογον impreciso, insufficiente o comunque imperfetto, ora in funzione di un principio selettivo e costruttivo che riconduce la nozione di imitazione a una rappresentazione delle «leggi nascoste» dei fenomeni del mondo sensibile, tale da correggere le imperfezioni, integrare gli elementi mancanti e rilevarne in definitiva l'interna armonia.

Ma le cose non sono cosí semplici, e si complicano se si ricorda che con 'imitazione' si è inteso l'atto di produrre ispirandosi ora a un modello naturale ora a un modello ideale, oppure riferendosi ai grandi modelli classici.

Talvolta, infatti, si è affermato che la «copia» non è tratta dall'originale dato in natura, ma dall'immagine di esso racchiusa nell'animo, come se il procedimento imitativo consistesse in una specie di proiezione di un'immagine interiore sulla materia; ed è chiaro che in questo caso la relazione tra copia e modello non deve intendersi nella forma di una dipendenza diretta, ma come un parallelismo assai generale tra natura e arte, nel senso che quest'ultima non imita ciò che la natura crea, ma, per dir cosí, produce al modo stesso della natura. Ad esempio, già nella cultura ellenistico-romana comincia a farsi strada

l'idea di una bellezza risedente nella mente dell'artista e per la quale l'arte non è imitazione di fatti e oggetti esterni ma di quella pura forma ideale. Infatti, se in Seneca (*Ad Lucilium epistulae morales*) continuano a convivere le due accezioni, per cui si dà indifferentemente imitazione di un modello reale o di un modello ideale, in Cicerone (*De oratore*) l'oggetto della rappresentazione artistica non consiste semplicemente nella riproduzione dell'originale dato in natura, ma di un'ideale immagine interiore insita nella mente del pittore o dello scultore. Il neoplatonismo insisterà su questa accezione del termine 'imitazione', in quanto imitazione dell'idea e non della natura, collegando però quella pura immagine interiore con un «prototipo perfetto ed eccelso». È Panofsky, in un noto saggio [1924], a ricordare come in Plotino l'ἔνδον εἶδος dell'artista, pur non trovando piena attuazione nella materia riluttante, è tuttavia piú prossima alla pura realtà metafisica di quanto non siano i fenomeni del mondo sensibile – la bellezza dell'opera d'arte consistendo nell'«introdurre» una forma ideale nella materia informe, nello sforzo e nel tentativo di darle vita ed animarla. Ed ecco allora, come chiarirà Proclo nei suoi commenti ai dialoghi di Platone e in particolare in quello al *Timeo*, in cui si riassumono quasi le linee fondamentali dell'estetica neoplatonica, che se l'imitazione di un oggetto reale non può produrre nulla di bello, in quanto i «corpi» del mondo materiale costituiscono l'estrema e piú imperfetta emanazione del «Principio Primo» dell'Universo, l'imitazione dell'idea realizzerà invece la bellezza come partecipazione al mondo delle pure essenze immutabili. Si tratta di tendenze riprese anche in seguito: in Agostino e nella patristica, si riconosce che la Bellezza non appartiene tanto alle cose (la cui imitazione riuscirà ben poco a dar vita a un'opera d'arte), ma ha la sua sede nello spirito dell'artista, che immediatamente la traspone nella materia, anche se vi è sempre un certo rapporto di inadeguatezza tra la bellezza sensibile dell'opera e quell'unica e somma Bellezza che è «al di sopra delle anime»; e in modo analogo una simile concezione neoplatonica vive anche in pensatori e teologi aristotelici come san Tommaso e nella tradizione della scolastica, dove se si accenna appena all'imitazione di un modello naturale sempre le si contrappone l'imitazione di un'opera d'arte preesistente, o *exemplum*.

Ma tutto questo non esaurisce le diverse valenze del concetto di imitazione. Ritornando, ad esempio, alla cultura ellenistico-romana, è facile constatare come in altri vivano concezioni di tipo «realistico», secondo cui l'arte consiste nell'imitazione della realtà naturale. Orazio, nell'*Ars poetica*, oltre a sostenere la necessità che i poeti imitino i modelli classici della cultura greca (tema, questo, ripreso dall'anonimo autore del trattato *Del sublime*, all'incirca una generazione dopo), ritiene con Neottolemo di Paro che criterio fondamentale dell'arte, pur nel rispetto delle esigenze particolari e specifiche di ciascuna opera, sia quello della convenienza e verosimiglianza, nel senso che compito del poeta è imitare la vita, pur imitandola con sapienza nel suo significato universale. Plinio il Vecchio, nelle sezioni della *Naturalis historia* dedicate alla storia dell'arte, insistendo sul carattere piú decisamente illusionistico della pittura accentua quegli aspetti che fanno dell'imitazione una specie di

duplicazione fotografica del mondo sensibile; ed è significativo, come si è detto, che questo stesso punto di vista venga ripreso da Vasari nella sua ricostruzione della storia dell'arte italiana, *Le vite* (1550). Ché infatti è propria della poetica rinascimentale l'esigenza di dar nuova vita al concetto dell'arte come copia fedele della realtà, pur insistendo sul fatto che la bellezza artistica è superiore a quella naturale in quanto è «selettiva» e «correttiva», essendo la pittura, come le altre arti figurative, scienza. E allora, piú che di imitazione della natura, si dovrebbe parlare di imitazione della «verità» delle cose, come traspare dal noto trattato *De pictura* (1436) di Leon Battista Alberti e dagli scritti teorici di Leonardo da Vinci (quelli databili riguardano un periodo che va dal 1489 al 1518), dove è assai significativo il tentativo di costruire una sorta di sistema delle arti figurative. Infatti, se in Alberti si delinea almeno per quel che riguarda la pittura una teoria delle proporzioni fondata su una tavola di misure da lui chiamata *exempeda*, Leonardo propone come criterio di valutazione dell'artisticità di un'opera la sua conformità con la cosa imitata, conformità che è possibile raggiungere mediante un attento studio della forma umana e del movimento organico, imitando e tuttavia correggendo.

Ma con il termine 'imitazione' non si è voluto limitare il procedimento imitativo a una riproduzione di un modello reale o puramente ideale, o di modelli artistici preesistenti (concezioni, queste, che possono convivere all'interno di una sola e ben delimitata tradizione culturale, per esempio nella stessa cultura figurativa rinascimentale); né, si aggiunge, si è voluto indicare soltanto il rapporto discendente «modello-copia» o il rapporto ascendente, sostenendo in un caso, come nel neoplatonismo, l'inferiorità dell'arte rispetto a un ideale modello interiore, e nell'altro la capacità dell'arte di superare la natura correggendo le imperfezioni dei singoli oggetti reali, come di fatto è accaduto nella tradizione rinascimentale non solo, ma anche nel classicismo, da Bellori a Winckelmann. (Dove è assai significativo, come ricorda Panofsky, che si accolga di nuovo il noto paragone dell'«ars simia naturae», che il Rinascimento aveva trasformato da paragone dispregiativo in lode della verità artistica, nel senso di una «perfetta» conformità al vero. Solo che il paragone è ormai adoperato con un senso di biasimo, in quanto per fedeltà assoluta alla natura si intende ora una sua «selezione» non soltanto idealizzatrice, ma tale da prescindere dalla resa delle minime particolarità. Tant'è vero che in un'opera che può considerarsi una sorta di tardo ma esauriente manifesto del programma classicista, *Les beaux arts réduits à un même principe* [1746], Batteux sostiene che l'arte non deve imitare la natura, ma «la belle nature»: e tale principio veniva generalizzato a tutte le arti, comprese la musica e la poesia lirica, quale assioma universale dell'imitazione in genere).

In altri casi, sottolineando il fatto peraltro ovvio che l'idea di imitazione contiene quella di deformazione, che l'essenza della somiglianza è nella dissomiglianza, determinate poetiche hanno sviluppato la concezione di un'arte antitetica ai modi tradizionali di rappresentazione e purtuttavia «imitatrice». Ci riferiamo per esempio alla tradizione teorica e pittorica del manierismo, anche se è vero che piú che di antitesi si dovrebbe parlare di opposizione

alla tradizione figurativa rinascimentale, e in particolare al tentativo di razionalizzare la rappresentazione artistica sulla base di regole matematicamente determinate. Si pensi alla produzione pittorica di un Parmigianino o di un Pontormo, dove è caratteristico l'abbandono delle rappresentazioni chiare e prospettiche con la nuova disposizione delle figure «serpentinate» su di un piano spesso notevolmente affollato; oppure ai trattati di Vincenzo Danti (*Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, 1567), di Giampaolo Lomazzo (*Trattato dell'arte de la pittura*, 1584) e di Federico Zuccari (*L'idea de' scultori, pittori e architetti*, 1607), dove in un rapporto a volte contraddittorio con la teoria rinascimentale delle proporzioni si delinea un'idea di arte staccata dall'esperienza sensibile, accentuando il contrasto tra il «ritrarre», che riproduce la realtà in quanto tale, e l'«imitare», che la rappresenta quale dovrebbe essere, in conformità con una sorta di «disegno» interiore formatosi nello spirito. E persino il ritratto, che piú dovrebbe attenersi alla contemplazione attenta della figura visibile, è fatto dipendere a volte, come accade di leggere nel Lomazzo, dalla rappresentazione di un'«idea» sovraindividuale e universalmente valida; mentre lo Zuccari, come rileva Panofsky, attribuisce all'artista la facoltà di gareggiare quasi con la natura, nella misura in cui riesce a rappresentare figure create indipendentemente dal riferimento a qualsiasi modello, con la libera invenzione di «capricci e cose varie e fantastiche» che compongono in modo nuovo e sorprendente forme già esistenti in natura. Si spiega allora la diffusa tendenza all'allegoria e alle metafore, e il fatto che le rappresentazioni artistiche del periodo del manierismo esprimano un valore accentuatamente simbolico; mentre nell'estetica del barocco, nei trattati di un Gracián, di uno Sforza Pallavicino e di un Tesauro, comincia a farsi strada l'idea secondo cui tanto piú si «imita» quanto piú ci si allontana dal modello originale, l'imitazione essendo considerata al servizio dell'«agudeza» e del «concetto», dello «stupore» e della «meraviglia», che nascono dagli accostamenti inattesi e dall'audacia dell'immaginazione.

Ma non basta. Infatti, almeno a partire dalla prima metà del XVIII secolo, si comincia ad assistere alla crisi del concetto di imitazione e piú in particolare della tesi che l'arte imita la natura. Con Rousseau, con il suo ideale dell'«arte caratteristica», che non consiste nella riproduzione del mondo sensibile ma nasce piuttosto dall'esigenza di esprimere stati d'animo, sentimenti e passioni; con Shaftesbury, con la sua nozione di «genio» creatore; con l'estetica dell'empirismo inglese, attenta ai fattori soggettivi della produzione e fruizione artistica, in particolare con Home e i suoi *Elements of Criticism* (1762), dove si contrappone imitazione ad espressione, e con Burke, che tramite la distinzione tra «bello» e «sublime» allontana la poesia, che agisce sulle emozioni, dall'imitazione; e, infine, con la nascita e successiva diffusione di quella poesia puramente immaginativa, lontana dalla realtà naturalistica e ordinaria, che caratterizza la letteratura tedesca da Klopstock e Novalis fino a Hoffmann. Né è lecito dimenticare, all'interno di questa prospettiva, non tanto Hegel e la sua polemica contro il principio dell'imitazione della natura quando questa è presa solo nella sua esteriorità e non già come forma naturale

significativa dello spirito [cfr. 1830, § 558; 1817-29], quanto la kantiana *Critica del giudizio*. Qui si distingue l'imitazione dalla «maniera» e la si oppone al «genio»: se la maniera è una sorta di contraffazione che tuttavia si allontana dalla pura e semplice imitazione, sforzandosi di imitare ciò che è originale ma senza riuscire a produrre modelli «esemplari» («La *maniera* è un altro tipo di contraffazione, della sola *originalità* in generale, per allontanarsi nella misura del possibile dagli imitatori, senza però possedere il talento di essere allo stesso tempo *esemplare*» [1790, trad. it. p. 179]); l'«imitazione» (*Nachahmung*) consiste invece nel semplice apprendere, si distingue solo per grado dall'invenzione, e se si può imparare per mezzo di formule e regole è dunque l'opposto rispetto all'intenzionalità produttrice del genio – i cui prodotti non nascono per imitazione, sulla base di regole determinate e apprese, ma si costituiscono essi stessi come «misura e regola del giudizio» [*ibid.*, p. 166]. Si tratta, come è facile vedere, di un importante presupposto di quella svalutazione del concetto di imitazione che sarà ripresa e fatta propria dalla filosofia romantica dell'arte, dai fratelli Schlegel e Humboldt, da Fichte e Novalis.

2. *Imitazione e «valori saputi». Le origini del concetto di mimesi nella cultura greca.*

2.1. Le origini.

Si è finora constatato la notevolissima ricchezza di accezioni del concetto di imitazione, la sua estrema polisemia e indeterminatezza, nel variare dei punti di vista e delle culture. È tuttavia possibile cominciare a proporne una prima, approssimata definizione proprio risalendo, per dir cosí, «alle origini».

È noto che la nozione di imitazione traduce l'antico termine greco μίμησις; ed è noto anche che nella trasposizione si opera uno spostamento di senso, che se è inevitabile in qualsiasi passaggio da una lingua all'altra, nel caso in questione ha certamente contribuito ad accentuare le difficoltà. Il termine italiano 'imitazione' connota in generale sensi raggruppabili intorno alla nozione di arte come «fedele riproduzione della natura»; nella lingua originale μίμησις indica invece qualcosa di diverso e piú ampio, che è comunque posto come condizione e carattere delle arti o τέχναι poetiche.

Il significato originario di μίμησις appare infatti equivalente, piú che a 'imitazione', alle nozioni di 'rappresentazione' e 'espressione': il termine, come è ormai acquisito, presuppone quello di μῖμος 'attore', che deriva dal tema del verbo μιμέομαι. Il primo è vocabolo che denotava, in origine, colui che esprime e rappresenta particolari manifestazioni rituali con la voce e il gesto, il canto e la danza – tant'è vero che la cosiddetta «danza mimetica» designa una rappresentazione ritmica di azioni e caratteri diversi dovuta all'associazione di «parola» e «immagine»; mentre μιμέομαι ha come significato primario quello di 'interpretare, rappresentare un'azione'. In modo analogo, ma non identico, si intese la mimesi, presso i pitagorici, in stretta connessione

con la musica, e questo costituirà una costante nel pensiero greco: il procedimento di cui la musica si avvale è quello della «simpatia imitativa», nel senso che le composizioni musicali, con la loro armonia e l'ordine che le contraddistingue, non possono non provocare la stessa armonia e ordine in chi le ascolta. Qui la nozione di mimesi risente delle primitive interpretazioni magiche e mistiche diffusamente rintracciabili nei riti e nelle religioni delle origini, secondo cui ritmo e melodia si trasformano in strumenti di incantesimo, tali da obbligare in qualche modo l'anima a imitare analoghi moti al suo interno – determinandosi quel tipo di stupefazione magica per il quale si crede di operare attivamente sulla natura o come la natura, costringendola per dir cosí a realizzare gli stessi atti e gesti artatamente rappresentati.

L'imitazione o mimesi nasce allora dalla stessa attitudine che ha il linguaggio a trarre dalla realtà aspetti ed elementi che ne restituiscano un'immagine simbolica, come hanno mostrato Koller [1934] e, in Italia, Pagliaro [1952; 1957]. Già originariamente infatti della mimesi si rilevano quei caratteri che ne fanno un procedimento non semplicemente immediato e naturale; si tratta piuttosto di un atto che si potrebbe definire – esprimendosi ancora in modo assai approssimativo – «attivo» e «convenzionale». Pare che già presso i Greci del periodo arcaico la nozione di mimesi non indicasse la riproduzione e il rispecchiamento piú o meno meccanico del reale, ma fosse fin d'allora concepita in riferimento a un insieme di «valori saputi» e generalmente condivisi, che oggi si potrebbero definire dei veri e propri codici culturali a carattere piú o meno istituzionale: nel senso che l'attività mimetica non risponde a puri automatismi, ma obbedisce piuttosto a una tecnica, a un complesso di norme e di atti di cui è conosciuta o magicamente presupposta la funzionalità rispetto a un fine.

2.2. La «divina mimesi».

Nei dialoghi di Platone, oltre alla stretta equivalenza di senso tra μίμησις e ὁμοίωσις ('assimilazione', 'divenir simile', in quanto somiglianza delle cose empiriche all'idea che ne costituisce per dir cosí il tipo di ordine superiore), si trova la definizione dell'arte come mimesi: con la quale ci si riferiva non solo alle forme drammatiche della poesia, dove lo scrittore non parla in nome proprio ma «imita» persone che agiscono, ma in generale a ogni attività «demiurgica» in quanto adeguamento a una «forma», tale da rappresentare piú o meno fedelmente il mondo reale, delle cose, dei fatti e delle persone umane.

Assai nota è la condanna platonica dell'arte: nel libro X della *Repubblica* si dice che se le cose del mondo sensibile sono copie delle «idee», l'artista è un imitatore di queste cose, ed è dunque a due gradi di distanza dalla verità. La mimesi, allora, è considerata non solo una trasposizione della natura nella forma della rappresentazione artistica, ma una trasposizione inadeguata – nel senso di una relazione di valore discendente, dal modello alla copia.

Vi è qui, indubbiamente, nel motivare il bando dell'arte dalla città ideale, il riferimento a criteri di misura esterni ai concreti problemi della produzione

artistica, qual è certamente l'esigenza, teoretica e concettuale, della conformità al vero o dell'accordo con le Idee, o la preoccupazione etico-politica di un'arte poetica e figurativa immorale, da escludere da una perfetta organizzazione sociale in quanto racconta o illustra false storie di dèi ed eroi, o perché in ogni caso dà vita e alimento alle passioni. «La Ragione mi ha costretto», avverte Platone: nel senso che tra arte poetica e ordinamento razionale del mondo esiste un disaccordo antico. Tant'è vero che nessuno Stato ha mai ricavato un qualche utile dalla poesia; e se esiste uno stile di vita pitagorico, non è esistito né può esistere uno stile di vita omerico, poiché Omero, come gli altri poeti, non fu realmente in grado di educare gli uomini e migliorarli, non essendo in possesso di vera scienza o almeno di corrette opinioni sulle cose e i fatti imitati, ma somigliando piuttosto al sofista, che sempre suscita in altri illusioni e false credenze.

Aspetti, questi, certamente fondamentali, su cui Platone ritorna nel *Fedro* e nelle *Leggi* sottolineando quei caratteri inintenzionali dell'attività poetica (la divina «mania») che ne confermano l'irrazionalità: il poeta, «quando siede sul tripode delle Muse», non è piú in sé e poiché la sua arte è imitazione, è costretto, nel rappresentare caratteri tra loro contraddittori, a sostenere cose che spesso contrasteranno con le sue opinioni. Dove è evidente come l'imitazione non possa subordinarsi a criteri razionali non solo in quanto riproduzione inadeguata dell'apparenza dell'essere in quanto tale, ma anche perché connessa ad impulsi di tipo non conoscitivo – che portano la «divina mimesi» a rappresentare fatti contraddittori senza poter distinguere da quale parte sia il vero e il giusto, e la conformità alla verità universale delle idee.

Sembra dunque che il sistema filosofico di Platone non possa lasciar spazio a un'estetica come sfera indipendente e autonoma rispetto a motivazioni di altro ordine, etico e teoretico – autonomia, del resto, che l'estetica ha conquistato non prima del XVIII secolo. Eppure la condanna platonica dell'arte non è conforme unicamente a criteri ad essa esterni.

Vi è infatti un altro e non meno fondamentale riconoscimento, rintracciabile nel *Cratilo*, e tale da poter essere considerato una sorta di criterio interno ai procedimenti dell'imitazione. Sostiene infatti Platone che un'immagine che sia conforme in tutto e per tutto al modello non è piú tale, perde il suo statuto di immagine; un'immagine, se ha da essere immagine, non può «rendere tutto tale e quale a ciò che essa imita». Nulla, insomma, può rappresentarsi nella pienezza e completezza delle sue proprietà: si avrebbe allora, ammettendo la possibilità di un dio che raffigurasse non solo la forma e il colorito di Cratilo, ma anche «il suo interno», «e moto e anima e mente», non Cratilo e l'immagine di Cratilo, ma «addirittura due Cratili». Non ha senso sostenere che l'immagine ha le «stesse» proprietà dell'oggetto imitato o che l'imitazione consista nella riproduzione di un oggetto «cosí com'è». L'imitare, nel senso di «fare immagini di», non consiste nel riprodurre, nel senso di «duplicare». Si dà imitazione, soltanto quando nell'immagine manchi o vi sia qualcosa in piú rispetto al modello, pur nel rispetto di un certo insieme di tratti anche minimi in base ai quali sia possibile istituire un'equivalenza tra copia e oggetto imitato.

Platone tuttavia non polemizza soltanto con l'idea che l'immagine abbia le stesse proprietà fisiche dell'oggetto imitato, ma in particolare contro tutti quei prodotti di imitazione che stimolano nell'osservatore una risposta percettiva simile a quella che sarebbe suscitata dall'oggetto imitato vero e proprio. Ed ecco allora che se la cosiddetta μίμησις εἰκαστική, nel tentativo di rispettare le interne proporzioni del modello, ed i colori che convengono a ciascun particolare, è pur sempre una trasposizione inadeguata del mondo sensibile, la cosiddetta μίμησις φανταστική porta all'eccesso quei caratteri che costituiscono l'essenza della mimesi, vale a dire l'apparenza e l'inganno, la deformazione e la non-conformità al vero. Cosí, sostiene Platone nel *Sofista*, coloro che eseguono qualche opera di scultura o di pittura di grandi dimensioni, se le realizzassero rispettando le proporzioni effettive farebbero apparire le parti superiori piú piccole e le parti inferiori piú grandi di quel che dovrebbero essere, in quanto le prime si vedono a una distanza maggiore delle seconde; devono quindi deformare le proporzioni del modello, ingrandendo le parti superiori e scorciando le inferiori, come nel classico esempio di quella Atena di Fidia in cui l'impressione ottica di colui che osserva è corretta tramite certi adattamenti prospettici.

L'idea di mimesi presuppone quella di deformazione: non si dà opposizione tra imitazione «perfetta» e imitazione «imperfetta», nel senso che l'imitazione perfetta non è piú imitazione ma la cosa stessa, o almeno un suo doppio assolutamente identico e coincidente – in definitiva, la sola imitazione è quella imperfetta. Tant'è vero che sul piano pratico Platone è disposto a consentire un limitato accesso soltanto a quelle arti che comportino, per dir cosí, un minimo di finzione, in piena conformità con l'esigenza di non concedere larghi margini all'irrazionalità della libera attività artistica (irrazionalità che proprio in quel periodo, verso la prima metà del IV secolo, aveva già cominciato a trovare spazio nel superamento e nella violazione delle norme dell'arcaismo da parte dell'arte greca classica, che ammise come legittimi procedimenti artistici lo scorcio e il mutare delle dimensioni risultante dal movimento organico). Cosí, a quegli artisti che imitano degradandole ulteriormente le apparenze del mondo sensibile, vengono contrapposti quelli che si sforzano di far valere nelle proprie opere l'Idea, che tentano cioè di riprodurre le caratteristiche dei puri modelli eterni e ideali; e nel secondo libro delle *Leggi* non solo si ammettono quelle forme d'arte che lodano dèi ed eroi, ma si contrappone alla «libera» arte greca quella egiziana, che con il suo rigido convenzionalismo, con il suo rifiuto dell'apparente estensione del piano nella terza dimensione, con il suo carattere ricostruttivo, piú che illusionistico o «mimetico» in senso forte, appare certamente piú rispondente e vicina al mondo delle Idee, riconducendo le apparenze sensibili a una serie di forme immutabili.

Ma in ogni caso, sia che si tratti della nuova e moderna arte greca che di pitture e sculture antiche «di diecimila anni», ciò che conta è che l'arte, in quanto mimesi, sempre comporta il riferimento a «valori saputi», a un insieme di norme e convenzioni che regolano l'attività artistica non solo, ma

ogni particolare agire. E questo vale tanto per l'arte egiziana, retta da un codice matematico di proporzioni e da una tradizione fortemente omogenea e vincolante, quanto per l'arte greca classica, dove ad una teoria delle proporzioni, intesa semplicemente come «antropometria» destinata a definire le proporzioni «oggettive» della normale figura umana, veniva in qualche modo coordinata l'osservazione diretta che tenesse conto delle cosiddette norme visive – ossia delle particolari condizioni secondo cui l'opera, una volta finita, dovesse esser vista [cfr. Panofsky 1921].

2.3. La rivalutazione aristotelica della nozione di mimesi, nell'«arte» e nel linguaggio.

Con ogni probabilità, è questa originaria problematizzazione della nozione di mimesi che viene ripresa e approfondita nelle opere di Aristotele, in particolare nella *Politica*, nella *Retorica* e nella *Poetica*.

Non solo la poesia epica e ditirambica e l'opera tragica, la commedia e le composizioni musicali sono definite per quel tratto in comune che possiedono, di essere tutte attività imitative, pur essendo differenziabili in relazione agli oggetti che imitano, e in rapporto ai diversi mezzi e modi con cui imitano (tutte le arti o τέχναι e lo stesso linguaggio apparterrebbero allora al genere imitazione, ma a specie differenti; e se l'arte imita cose, azioni e sentimenti umani, il linguaggio imita i suoni); ma si aggiunge anche una specificazione tecnicamente piú articolata della nozione di imitazione, tale da connetterla a problemi e questioni piú generali di ordine conoscitivo.

Qui si vuole tener conto non proprio delle affermazioni, rintracciabili nella *Politica* e nella *Poetica*, secondo cui la mimesi dipenderebbe da un generale istinto naturale, tale comunque da differenziare l'uomo rispetto agli animali, dove sembra che Aristotele si riferisca a una non meglio definita affinità dei ritmi e delle armonie con l'anima, affinità che costituirebbe la causa naturale dell'impulso ad imitare, come sarebbe provato dall'azione riposante che la musica esercita sui neonati [*Poetica*, 1448b, 4 sgg.]. Si tratta in fondo, come altri hanno mostrato, dell'arcaica e originaria concezione pitagorica di un potere arcano e irrazionale della musica sul carattere umano, in quanto armonie e ritmi sono ad esso affini, imitando le nostre passioni e disposizioni interne [cfr. Rostagni 1922].

Altri rilievi e accenni risultano teoricamente piú rilevanti. Si pensi in primo luogo alla connessione, stabilita nella *Poetica* e nella *Retorica*, tra attività imitativa e operazione intellettuale del riconoscimento, tale di per sé da produrre piacere. Anche in questo caso si ha a che fare con un motivo platonico, che peraltro convive, almeno nella *Poetica*, con l'altra concezione del piacere come συμπάθεια tra spettatori e personaggi rappresentati: è il tema dell'identificazione di uno degli aspetti del piacere artistico con la soddisfazione derivante dalla scoperta di una certa conformità tra imitazione e oggetto imitato. Sostiene infatti Aristotele che si prova piacere nel vedere le immagini, perché accade che osservando s'impara, discutendo che cosa rappresenta ciascuna immagine e

concludendo ad esempio che «questa figura è il tale» [*Poetica*, 1448b, 15-17]; e quegli oggetti che di per sé sono disgustosi e repellenti, possono anch'essi procurarci piacere quando siano rappresentati artisticamente, anche nei modi piú realistici [*Retorica*, 1371b, 5 sgg.].

Qui c'è subito da sottolineare una sorta di caratterizzazione conoscitiva della relazione imitazione-piacere, per cui quest'ultimo, il piacere, nasce da un atto specificamente intellettuale e teoretico, quale è appunto l'operazione del riconoscimento, intesa come una specie di sillogizzare sulla conformità della copia con l'oggetto imitato: per cui il ritrovamento di ciò che è noto non è un fatto puramente automatizzato e meccanico, ma nasce anzi dal ragionamento e dalla discussione.

È questo un primo, implicito riferimento al carattere non meramente duplicativo dell'attività imitativa, al fatto che questa non consiste in una pura e semplice immagine speculare del modello, anche in quei casi in cui si tende a realizzare figurazioni fortemente connotate in senso «realistico». Tant'è vero che è possibile provare piacere anche nelle occasioni in cui gli oggetti ritratti, tanto quelli raffigurati quanto quelli che vengono rappresentati sulla scena, non siano di per sé piacevoli, come i disegni «degli animali piú spregevoli e dei cadaveri» [*Poetica*, 1448b, 13] – dove il piacere non deriva dal referente o oggetto imitato, ma dal ragionamento che si fa su di esso e piú in particolare dall'accertamento e dalla valutazione dell'equivalenza tra un certo insieme di tratti propri del modello e quelli rispettivamente propri della copia.

Ma c'è di piú. Il godimento, il piacere, non dipendono soltanto dal riconoscimento: in quei casi in cui il modello non sia conosciuto prima, il piacere che noi proviamo sarà prodotto non certo dal fatto che l'immagine costituisca un duplicato materiale dell'oggetto imitato – e qui, allora, non è piú tanto in gioco la funzione intellettuale del riconoscimento; il piacere deriverà piuttosto dal tipo di «conoscenza tecnica» che si ricava dalla figurazione, «conoscenza tecnica» dovuta a un certo insieme di elementi e relazioni formali, come «l'esattezza dell'esecuzione», il «colorito», o «qualche altra causa di simil genere» [*ibid.*, 18-19].

Ed ecco allora che concepire un'immagine come se consistesse unicamente in una specie di «doppio» della realtà preesistente significa limitare, e in modo notevole, la funzione e il modo di operare dell'attività imitativa. Sembra piuttosto che la relazione tra modello e ritratto, tra oggetto e immagine, il rapporto di equivalenza che tra questi si istituisce, dipendano da quell'insieme di tratti e caratteristiche formali, diversamente organizzabili (linee e colori, relazioni spaziali e rapporti cromatici), che condizionano la rappresentazione in quanto tale, sia essa pittorica, come negli esempi fin qui ricordati, che poetica e musicale. Nel senso che se la mimesi rimanda a un qualche referente esterno, implica contemporaneamente il riferimento a un modello o a piú modelli (il tipo di «conoscenza tecnica», l'utilizzazione di un certo sistema organizzativo formale mutevole e diversamente specificabile) che regolano la percezione di questo referente, al di là di qualsiasi presunto e immediato automatismo.

Si spiega quindi l'apparente difficoltà costituita dall'affermazione secon-

do cui la musica, che meno di ogni altra forma d'arte può interpretarsi come attività meramente duplicatrice, è considerata tra tutte la piú imitatrice, di caratteri e qualità morali (ad eccezione, s'intende, di quelle forme musicali puramente strumentali che ad Aristotele non sembrano dotate di vero e proprio carattere imitativo). Il fatto è che la musica è definita arte mimetica non in quanto riproduttrice della realtà cosí com'è, ma in quanto «poesia di suoni», attività formatrice e costruttrice, tale da suscitare in altri emozioni analoghe a quelle provate o immaginate dall'artista, o, meglio, dal ποιητής: definizione, questa, che è in linea con l'effettivo carattere della nozione di mimesi.

Tale concetto, infatti, certamente non costituisce il nucleo teorico e normativo di un'estetica «realistica», come se le diverse τέχναι poetiche dovessero ridursi a una semplice copia o immagine speculare del modello; la stessa correlazione tra μίμησις e ποίησις, e derivati, da Aristotele frequentemente evidenziata, sta a dimostrare il riferimento allora del tutto ovvio al fatto che l'artista produce qualcosa in quanto «sapiente». Si insiste insomma su quegli aspetti dell'attività imitativa per cui questa viene a coincidere non con un indeterminato e indifferenziato processo di immediata riproduzione oggettiva della natura (processo che come tale semplicemente non esiste), ma piuttosto con un tipo di procedimento, produttivo e costruttivo, che proprio per realizzarsi necessita di una relazione costante con un complesso insieme di tecniche e valori condivisi.

Tuttavia, l'appartenenza della μίμησις al campo della ποίησις, la complessità della funzione imitativa, in cui si organizzano elementi di origine assai diversa, il fatto che essa non sia in contrasto ma anzi in correlazione con tutti quegli aspetti che la caratterizzano come un articolato procedimento simbolico e convenzionale, sono ancor meglio evidenziati dalla concezione aristotelica del linguaggio. Certo, il linguaggio «imita» i suoni, le parole costituiscono delle «imitazioni», e la voce è considerata la piú mimetica tra le facoltà di cui l'uomo dispone (concezioni, queste, dipendenti dall'antica dottrina di un potere psicagogico proprio della parola, cosí come della musica; dottrina empedoclea e pitagorica, ripresa da Gorgia di Lentini nella sua teoria della retorica come arte di seduzione, e che vive sorprendentemente nell'«intellettualista» Aristotele); ma è anche vero che tutto ciò che è mimetico, nel linguaggio, trova il suo sostegno, per dir cosí, nell'elemento simbolico. Chiarisce infatti Aristotele, nel trattato *Dell'espressione*, che il suono inarticolato diviene parola articolata, ὄνομα, quando venga adoperata come simbolo, il linguaggio e il valore significante del segno essendo intesi come forma di un dato della coscienza; e se il segno linguistico è sempre in qualche modo conforme al reale, tale conformità non si fonda su un rapporto naturalistico tra significante e «cosa» (l'«oggetto» denotato), non risponde cioè a una necessità di ordine naturale ma è posta per convenzione, κατὰ συνθήκην [*Dell'espressione*, 16a, 20 sgg.]. (Anche se è opportuno sottolineare che in questo caso la convenzione opera solo sul versante dei significanti e non dei significati, che si impongono alla convenzione come qualcosa di sussistente e di estraneo per dir cosí alla lingua, essendo intesi come dei correlati ontologici dei segni, isomorfici rispet-

to alle «cose». È solo con Saussure [1906-11] che si arriverà a un pieno riconoscimento del carattere creativo e formativo del linguaggio, in quanto l'organizzazione dei sensi in significati è considerata non meno arbitraria dell'organizzazione delle foníe in significanti [cfr. Godel 1957; De Mauro 1965]).

Carattere mimetico e carattere simbolico del linguaggio non si contraddicono. Cassirer, nella sua *Filosofia delle forme simboliche* [1923], ha mostrato che non vi è contrasto tra questi due aspetti, proprio in quanto la μίμησις è intesa in quel senso piú ampio e profondo su cui si è finora insistito, e per il quale essa appare non come replica meccanica o «doppio» di un oggetto quale che sia, ma piuttosto come un «processo di fabbricazione», tale da presupporre una sorta di interna «prefigurazione» o progetto, presente peraltro anche negli atti imitativi piú automatici e passivi, anche quando si tratta di duplicare meccanicamente attraverso procedimenti uguali uguali condizioni.

In termini rigorosamente aristotelici ciò significa che tutto quello che viene prodotto si fonda sulla τέχνη considerata come una «strutturazione intellettuale che presiede all'opera», nel senso che ogni atto «poietico» nasce dal rapporto tra una determinata forma e una determinata materia secondo una relazione ascendente dal modello alla copia. Ché infatti l'imitazione non comporta un'inutile duplicazione materiale della natura, ma deve superare il modello, supplire alle sue imperfezioni e insufficienze, formare, entro una data materia, una copia corrispondente a quella pura forma o essenza ideale già presente nell'anima dell'artista o τεχνίτης.

In termini attuali, si potrebbe dire che Aristotele si esprime secondo esigenze in cui è implicito il riferimento al carattere simbolico o piú in generale semiotico del procedimento imitativo. Ogni immagine, sia essa pittorica o verbale, non è la semplice trascrizione della forma esterna di un oggetto quale che sia, ma, semmai, la raffigurazione o la rappresentazione di certi suoi aspetti privilegiati, caratterizzanti o comunque pertinenti; tale raffigurazione o rappresentazione è possibile in quanto dipende da un ordine specifico di convenzioni e valori che regolano non solo la costruzione ma la stessa percezione dell'immagine.

Non esiste insomma l'imitazione in generale come attività puramente spontanea e naturale. È necessario piuttosto specificare la categoria generalissima della mimesi in funzione di schemi semiotici storici, ciascuno dei quali non solo potrebbe render conto di certi e non altri modi di imitare, ma è tale da influire sulla stessa percezione dell'opera, sia essa pittorica, letteraria o d'altro tipo.

3. *L'imitazione nelle arti figurative (imitazione e figurazione).*

3.1. Osservazioni generali sulla convenzionalità dei procedimenti imitativi.

Non c'è spazio dunque per la naturalità e spontaneità dei procedimenti imitativi: ogni modo di imitare è simbolico e convenzionale, culturalmente codificato o codificabile anche se non completamente «arbitrario» e «immotivato».

Si è detto «culturalmente codificato o codificabile» e non «arbitrario» in quanto si ha a che fare con un'attività che oltre a presupporre, almeno in pittura, un certo rapporto di equivalenza o «somiglianza» tra immagine e oggetto imitato risulta in ogni caso suscettibile di variazioni individuali molto ampie, tali da poter sempre prevalere, anche all'interno di uno stesso sistema o codice (letterario, figurativo o di altro genere). In un certo senso, è vero che di «arbitrarietà» nell'accezione rigorosa del termine è possibile parlare solo al livello massimo di astrazione e considerazione formale, per esempio nel caso della lingua intesa come «schema» o forma pura, mentre già al livello dell'«uso» linguistico, poetico e letterario di un segno, questo si presenta condizionato da tutto un insieme di fattori esterni che tendono a creare un legame di motivazione tra il contenuto e l'espressione linguistica, e quindi a presentare il rapporto tra la sostanza fonica e la sostanza concettuale rispettivamente organizzate dal significante e dal significato come necessario e strettamente motivato.

Del resto, che non si tratti di «arbitrarietà» in senso forte è ancora piú chiaro a proposito delle arti figurative e della nozione, oscillante e ambigua, di «segno iconico». Eco [1975] ha dimostrato che qui si ha a che fare con codici molto deboli, imprecisi e poco definibili, in cui le varianti ammesse prevalgono di gran lunga sui tratti pertinenti; e anche quando sembra che ci si trovi di fronte a un gran numero di queste unità discrete, queste non solo non hanno nulla a che vedere con i fonemi della lingua verbale, ma non conservano alcun valore opposizionale fisso all'interno di un sistema – tant'è vero che tali unità discrete diventano varianti libere e queste ultime a loro volta unità discrete a seconda del contesto e delle circostanze.

Comunque sia, e purché si conservi alla nozione di convenzionalità una certa flessibilità, è indubbio che i procedimenti imitativi sono tutti simbolici e convenzionali. In letteratura, come si vedrà, la molteplicità dei modi di rappresentazione e la loro convenzionalità risulta evidente persino all'interno di uno stesso genere (si consideri ad esempio il concetto di «romanzo realistico», e si pensi alla difficoltà di definire le sue caratteristiche al di fuori del rapporto piú o meno stabile con certe e non altre convenzioni narrative). In pittura, il passaggio dall'oggetto alla figurazione non è casuale e indeterminato, ma presuppone per esempio l'organizzazione spaziale dell'immagine e quindi un certo modo di proiettare sulla superficie lo spazio tridimensionale, la scelta dei tratti da riprodurre e un certo uso del colore e del disegno in funzione del rapporto figura-sfondo, e cosí via. Anzi, sono proprio tali scelte e la loro contestualizzazione che permettono di distinguere un quadro da un altro, di assegnarlo a una determinata tradizione figurativa condizionando la stessa ricezione. (Si pensi poi al caso abbastanza macroscopico del carattere convenzionale dell'ordine di lettura del quadro, suscettibile di variazioni notevoli non solo nel passaggio da una tradizione figurativa all'altra, ma a maggior ragione nelle diverse culture: se nella figurazione europea, almeno dal Rinascimento in poi, la direzione del tempo è indicata assai frequentemente da sinistra a destra, come è evidente ad esempio nelle piú diverse «Annunciazioni», in altri casi, come nelle raffigurazioni degli Eschimesi, la successione temporale si inverte ed è indicata in senso contrario, da destra a sinistra; oppure è possibile accennare a quei procedimenti iconografici che determinano il valore gerarchico delle figure in rapporto alla loro grandezza, come accade nella pittura egiziana, dove la figura del faraone supera per dimensioni tutte le altre figure a conferma del suo predominio).

Del resto, per limitarsi al campo delle arti figurative, il carattere convenzionale, culturalmente codificabile e simbolico del passaggio dall'oggetto imitato alla figurazione è confermato anche dalla funzionalità originaria del raffigurare, della cosiddetta «figurazione». Con quest'ultimo termine si intende solitamente ogni rappresentazione pittorica o plastica tale da avere un riferimento piú o meno diretto con l'esperienza sensibile, o tale comunque da includere in sé aspetti ed elementi piú o meno riconoscibili del cosiddetto «universo reale». È chiaro che una simile definizione consente e ha di fatto consentito le piú diverse interpretazioni. Si è parlato infatti di figurazione «realistica» e di figurazione «schematizzante», la prima tendente a una rappresentazione «fedele» ed «esatta» anche dei dettagli minimi, la seconda invece accentuatamente distaccata dal mondo sensibile, e tendente piuttosto alla resa molto stilizzata; si è parlato di figurazione «geometrizzante», «decorativa» e «fantastica», con una serie di spostamenti e condensazioni di senso assai variabili anche all'interno di uno stesso ambiente culturale, e si è opposto «figurativo» a «non-figurativo», individuando ad esempio in Klee e Kandinskij i precursori di un nuovo concetto di figuratività e della sua dissoluzione.

Ma non sono tanto le diverse accezioni storiche che qui interessano quanto una questione piú generale. Leroi-Gourhan, in un'opera ormai ben nota [1964], suppone che il cosiddetto «comportamento figurativo» (che è nozione generale, comprendente non solo la figurazione grafica, ma tutte le attività «figurative», motorie, vocali e strumentali) si applica ai sensi di riferimento dominanti, dotati di possibilità di riflessione simbolica, come l'udito, la vista e il corpo con la gesticolazione: il che significa che la figurazione ha preso la stessa via della tecnica e del linguaggio (il corpo e la mano, l'occhio e l'orecchio), condividendo con il linguaggio la stessa tendenza a interpretare la realtà, comunicarla e renderla simbolica. Ma in un certo senso l'analogia tra figurazione e linguaggio è ancora piú forte, non riguarda soltanto la comune attitudine alla trasposizione simbolica piuttosto che al «calco» naturalistico della realtà. Il fatto che le piú antiche figure conosciute non rappresentano scene di caccia, animali morenti o scene familiari, trattandosi piuttosto di artifici grafici senza un nesso descrittivo, porta a ritenere che costituissero i supporti di un contesto linguistico orale: le serie ritmiche di asticciole o di punti e le prime figure risalenti a piú di trentamila anni prima della nostra era, hanno un contenuto tale da implicare una convenzione non separabile da quei concetti che il linguaggio ha presumibilmente già organizzato. Ciò porta a ritenere che la figurazione presupponga il linguaggio, la sua comparsa essendo connessa con quella dell'attività verbale o piú in generale con una cultura basata sul linguaggio, come se linguaggio e figurazione fossero espressioni interdipendenti anche se non coincidenti di una piú generale funzione simbolica ad entrambi

necessaria. Problemi, questi, che gli studi di semiotica piú recenti hanno già cominciato ad affrontare, analizzando ad esempio la questione dell'implicita dimensione linguistica dell'immagine, specificabile nel rapporto tra «verbale» e «non-verbale» e nell'ulteriore determinazione di quei tratti semiotici non-verbali che seppure intraducibili non per questo devono essere assimilati all'«ineffabile» della tradizione idealistica. Se è vero che certi contenuti non «dicibili» non sono per questo non esprimibili, è anche vero che il cosiddetto «primato» della lingua non esclude altri punti di vista, tra i quali la supposizione della permanenza di una piú generale funzione semiotica anche dopo la formazione del linguaggio verbale: funzione semiotica variamente specificabile in sistemi non linguistici di NL e non necessariamente riducibili ai sistemi della classe L o sistemi linguistici, e la cui presenza potrebbe essere accertabile mediante appropriati criteri di competenza non-linguistica, o anche tramite l'analisi della funzione di disturbo del non-linguistico sul linguistico [cfr. Garroni 1972; ma cfr. anche 1977, in cui una simile distinzione subisce una revisione radicale].

3.2. Mimesi, convenzioni e figuratività.

Comunque sia, sostenere che l'imitazione nelle arti figurative si fonda su delle convenzioni è ancora qualcosa di molto generico, e c'è qui il pericolo di trasformare la nozione di mimesi in un concetto talmente generale da risultare teoricamente inadeguato, oppure tale da presupporre il rinvio costante a una serie elevata di correttivi di vario tipo, che ne potrebbero limitare e in modo forte l'efficacia esplicativa.

Si pensi a quanto ha accertato Gombrich [1959], che piú di ogni altro ha insistito sulla convenzionalità dei codici imitativi nelle arti figurative. Non c'è dubbio che la veduta di *Wivenhoe Park* di John Constable (1816) appare oggi cosí naturale e «ovvia» che ci spinge quasi a trascurarne l'audacia e la riuscita – tant'è vero che si sarebbe disposti ad accettarla come una fedele trascrizione della natura, assai vicina a quella precisione fotografica del *trompe-l'œil* piú spinto. C'è tuttavia da sottolineare un dato assai significativo: e cioè che il nuovo sistema di effetti pittorici introdotto da Constable, con la sua particolare notazione tonale, suscitò al suo apparire notevoli contrasti e resistenze, proprio in quanto non era affatto avvertito come un'imitazione dei «reali» rapporti di luce da parte di destinatari abituati alla fruizione dei toni bassi delle vecchie vernici o comunque ad altre e differenti notazioni tonali. In qualche modo, e questo sia detto a conferma della convenzionalità di qualsiasi produzione figurativa, Constable aveva realizzato una nuova maniera di codificare, per dir cosí, la percezione della luce, o, in altri termini, di trascrivere la luce in colore in funzione del medium espressivo impiegato; e piú che rifarsi a regole prestabilite aveva utilizzato nuovi modi di resa pittorica a loro volta poi codificati in regole, combinando convenzioni già consolidate con altre di tipo nuovo. Il fatto che oggi si sia piú disposti a intendere le soluzioni pittoriche dell'artista inglese come una rappresentazione «fedele» della natura dipende dalla tradizione figurativa che si ha alle spalle, e in un certo senso dalla formazione di un insieme di aspettative, di un determinato «orizzonte d'attesa» in qualche modo già istituzionalizzato e tale da costituire parte integrante della nostra cultura. «Uno stile, non meno di una cultura e di una mentalità diffusa, – scrive Gombrich, – determina un certo orizzonte d'attesa, un atteggiamento mentale che registra ogni deviazione e modificazione con piú acuta sensibilità» [1959, p. 72]: e tale atteggiamento mentale influisce sulla lettura dell'opera, che noi sempre riferiamo a situazioni segniche familiari dovute alla consuetudine con certe e non altre convenzioni figurative.

È questa in fondo la ragione delle opposizioni e delle resistenze cui andò incontro il nuovo modo di imitare di Constable, che risultava notevolmente differenziato rispetto alle convenzioni del tempo. Tuttavia, il fatto che la visione è condizionata in gran parte da abitudini e attese non deve portare a escludere una qualche relazione di «somiglianza» tra immagine e modello (anche se tale oggettiva relazione dovrà articolarsi, come si vedrà, in rapporto all'azione del contesto e dell'attesa sul riconoscimento, all'influenza esercitata dal particolare stile di una cultura o di un singolo artista). È vero infatti che la rappresentazione di Wivenhoe Park, pur non essendo un'immediata «trascrizione dal vero» ma una traduzione del modello nei termini di una resa coloristica di determinati rapporti tonali, rimane per noi e per chiunque altro assai piú fedele al vero di quanto non avrebbe potuto esserlo il disegno realizzato da una bambina di undici anni utilizzando come modello una riproduzione del dipinto di Constable. Nella copia del quadro che la bambina ha effettivamente realizzato è facile notare come gli elementi del dipinto originale siano stati tradotti in una serie di simboli pittorici elementari resi mediante alcuni «equivalenti schematici» inseriti nella resa globale ed evidentemente assai approssimativa del motivo, mentre è molto piú chiaro il riferimento a un mondo reale, a un effettivo luogo di campagna del 1816, operato dal quadro di Constable.

Il fatto è che non esiste un modo sia pur convenzionale di imitare tale da non risultare suscettibile di alcuna ulteriore specificazione.

Esistono piuttosto molteplici modi di imitare, ciascuno dei quali non solo deve essere tecnicamente specificato secondo un rapporto di equivalenza-differenza con altri procedimenti imitativi, ma *può* anche risultare, a certe condizioni e dal punto di vista di determinate finalità e «richieste» proprie di quelle situazioni e culture in cui tale procedimento imitativo si trova ad essere, piú adeguato anche se non meno convenzionale di altri nella resa dei modi «effettivi» della visione (e questo, come è ovvio, non significa contrapporre al relativismo la gerarchia degli stili, ma riconoscere soltanto che nella resa di certi problemi e nella scoperta di nuove soluzioni un metodo può essere migliore o peggiore di un altro).

Si aggiunge infine che è proprio il riferimento alla convenzionalità tecnicamente specificata di una serie di procedimenti imitativi ciò che permette di capire la storia delle arti figurative, offrendo allo storico la possibilità di datare un'opera assegnandola a questo o a quel periodo: tale storia non sarebbe

comprensibile se non si tenesse conto delle diverse scelte via via compiute tra determinate alternative e delle successive codificazioni delle «invenzioni» innovative, come per esempio il nuovo sistema di resa dei rapporti di luce introdotto da Constable, all'interno di un rinnovato repertorio di convenzioni.

L'arte figurativa, sia essa piú o meno imitativa o mimetica, non nasce dal nulla: l'artista, sia esso pittore, scultore o architetto, ha bisogno di un «vocabolario», di un repertorio di schemi (pronti ad esser modificati sulla base della concreta, effettiva esperienza), prima di poter iniziare ad esprimere e rappresentare la «realtà». In altri termini, ogni atto imitativo presuppone una tradizione al cui interno si elabora un insieme di regole, norme e convenzioni che sanciscono l'avvenuta codificazione, piú o meno istituzionalizzata, di soluzioni figurative un tempo «originali». Anche quelle «innovazioni» piú fortemente caratterizzate in senso «creativo» non solo si delineano sullo sfondo di una cultura già organizzata, ma sempre presuppongono un rapporto diversamente specificabile con precedenti sistemi di norme: la violazione, in ogni caso, è appunto violazione di una norma, come ha ben visto Mukařovský [1966]. In un certo senso, è proprio il rapporto con la precedente tradizione figurativa a costituire la condizione di percepibilità di qualsiasi opera, anche in quei casi in cui operino in modo radicale determinati procedimenti innovativi. Per percepire la «novità» di un quadro è necessario comprendere la qualità differenziale rispetto a certi standard, e quando tale scarto è troppo elevato, come accadde nel caso ormai canonico della pittura impressionista, il rischio è quello effettivamente realizzatosi di andare incontro alla totale incomprensione e al rifiuto da parte del pubblico – e ciò vale non solo per le arti figurative, ma per qualsiasi altra forma d'arte. (Nel caso specifico della letteratura, tali problemi sono stati affrontati negli scritti in qualche modo già «classici» dei formalisti russi [cfr. Todorov 1965]. Piú ampio il punto di vista di Jauss [1967]: qui si insiste sulla necessità di tener conto dello specifico incontro tra l'opera e il processo storico della «ricezione», con cui s'intende non solo l'inserimento dell'opera all'interno di una determinata tradizione, ma soprattutto l'«orizzonte storico» del suo sviluppo, della sua funzione sociale e della sua efficacia storica).

Non si tratta ora di privilegiare l'«autonomia» della tradizione figurativa, anche se è vero che tale tradizione è notevolmente compatta e omogenea (Wölfflin, per esempio, ha sostenuto [1915] che tutti i quadri devono piú ad altri quadri che all'osservazione diretta). Tutto questo infatti non deve portare a credere che ogni cosa si svolga pacificamente al suo interno, come se la storia degli stili consistesse in una lenta e graduale approssimazione a una specifica soluzione formale, né d'altra parte si tratta di far proprie posizioni in parte insostenibili, ritornando alla *Sozialgeschichte* di Antal [1948] e di Hauser [1953]. Nel primo caso, con la teoria della *reine Sichtbarkeit* 'pura visibilità', se si è posto l'accento sulla priorità del fatto figurativo, si è anche approdati alla nozione assai astratta di «sviluppo stilistico generale», riducendo la tradizione delle arti figurative a un insieme di determinazioni formali, quali la linea, il colore e cosí via [cfr. ad esempio Fiedler 1896, uscita postuma]; mentre con le

storie «sociali» dell'arte, in particolare con quella di Hauser, si ha a che fare non tanto con l'arte e gli artisti quanto piuttosto con l'analisi a volte anche utile e profonda sui modi in cui la storia sociale dell'Occidente si rispecchia nelle piú diverse rappresentazioni artistiche, non solo figurative ma anche filmiche e letterarie.

Molto piú produttive (funzionali cioè alla conoscenza specifica e alla spiegazione diretta di certi fatti) appaiono invece altre direzioni di lavoro, come quella della cosiddetta «iconologia» o «scienza delle immagini», alla cui origine e successiva diffusione contribuirono rispettivamente studiosi come Dvořák [1924] e Schlosser-Magnino, e gli appartenenti al Warburg Institute (dal nome di Aby Warburg, lo studioso tedesco fondatore agli inizi del Novecento di una biblioteca «per la storia della cultura» che costituí il primo nucleo dell'Istituto, successivamente trasferito da Amburgo a Londra), come Saxl e Panofsky, fino a Gombrich. In particolare, furono gli *Studies in Iconology* di Panofsky [1939] a consolidare la nuova prospettiva di ricerca, originata dalla trasformazione della tradizionale iconografia, consistente nella descrizione e classificazione delle immagini sulla base di una sistematica rassegna dei singoli temi raffigurati, nel metodo iconologico di interpretazione «profonda» dell'opera. L'iconologia infatti non si limita all'analisi della storia dello stile, cioè del modo in cui determinati oggetti e fenomeni sono stati via via raffigurati, né alla storia dei cosiddetti «tipi», che consente di interpretare i «soggetti secondari e convenzionali» (le «storie», i simboli e le allegorie identificate dall'iconografia, le cui classificazioni risultano comunque indispensabili per fissare date e stabilire provenienze, e in certi casi anche per riconoscere l'autenticità delle opere); essa consiste piuttosto nell'individuazione del cosiddetto «significato intrinseco o contenuto» – sintomo, quest'ultimo, e forma simbolica dell'atteggiamento di fondo di un popolo e di un intero periodo, documento insomma di una certa situazione nell'ambito della storia delle idee. Nonostante le difficoltà da altri rilevate, relative soprattutto al Panofsky «americano», con la sua tendenza a privilegiare il simbolismo intenzionale in una sorta di globale razionalizzazione del fatto artistico, l'iconologia ha avuto comunque il merito di insistere sulla interrelazione tra il momento iconografico e quello «formale», nel tentativo di interpretare in funzione del senso i rapporti tra le forme «verbali» della cultura (i concetti filosofici, letterari e cosí via) e la forma visibile che da quelle non viene per dir cosí «esaurita», consentendo piuttosto una serie virtualmente infinita di letture e interpretazioni; ed è significativo che una simile tendenza a indagare le motivazioni piú interne di certe trasformazioni stilistiche presupponga sempre l'ideale di una «storia totale dell'arte», in cui si connettano «in completa unità» la storia delle forme e l'iconografia, la piú vasta investigazione dei contesti tematici e l'interpretazione dei valori simbolici. Tendenze, quest'ultime, originalmente riprese da uno dei piú noti membri del Warburg Institute, Gombrich. Afferma Gombrich che ai fini della comprensione di un'opera quale che sia, è necessario ricostruirne i rapporti con l'ambiente originale, individuando il *mental set* di un'epoca e di un'intera tradizione figurativa. Contro la pretesa autonomia delle forme artistiche è pos-

sibile insomma sostenere che ogni mutamento di forme deriva da un mutamento di funzioni, nel senso che ogni diversa «intenzione figurativa» è determinata dal tipo di funzione che l'arte deve assolvere in una data civiltà e dà luogo a una trasformazione ed evoluzione degli stili. Valga qui l'esempio della cosiddetta «rivoluzione greca», i cui esiti eccezionali, consistenti nel passaggio dalle forme arcaiche a quelle classiche e nella graduale conquista delle «apparenze», si spiegano con il prevalere di un interesse narrativo, in base all'esigenza di illustrare o rappresentare drammaticamente le storie mitologiche narrate dai poeti epici; lo stesso cosiddetto «declino» dell'illusionismo dell'arte greca classica fino all'emergere dell'arte tardo-antica e bizantina è dovuto anch'esso a un mutamento di funzione, nel senso che i cicli narrativi delle icone bizantine non sono piú da intendersi come il racconto immaginato di un evento trascorso e accaduto in un dato momento storico, ma segnano piuttosto il ripetersi all'infinito della vita di Cristo nella liturgia ecclesiastica, adeguatamente rappresentato da sistemi di resa pittorica piú decisamente standardizzati e convenzionali.

3.3. Il rapporto modello-copia nel disegno infantile e nella tradizione figurativa medievale.

Resta da spiegare come mai, per riprendere l'esempio riportato da Gombrich della copia del *Wivenhoe Park* realizzata dalla bambina, il «sistema» pittorico della bambina appare cosí lontano da quello di Constable, e vicino piuttosto a certi quadri medievali, soprattutto nella resa di alcuni particolari, come gli alberi de *L'incontro di sant'Antonio e di san Paolo eremita* (1445 circa) del cosiddetto Maestro dell'Osservanza e la barca del racconto evangelico di Duccio di Buoninsegna (*La chiamata degli apostoli Pietro e Andrea*, 1308-11).

La spiegazione di Gombrich è del tutto soddisfacente. Se in Constable siamo quasi al termine di quella lunga evoluzione che ha portato la figurazione pittorica a discostarsi sempre di piú da sistemi poco differenziati e notevolmente schematici di resa del modello, fino al prevalere di elementi «illusionistici», nel disegno della bambina e in qualche modo anche negli stessi quadri medievali domina un modello mimetico consistente nella resa di uno schema minimo necessario per «fare», per costruire determinate immagini.

Non c'è dubbio che questo modo di spiegare le cose bene si attaglia alle arti figurative del medioevo. In questo caso quell'insieme di convenzioni piú o meno codificate si traducono in «leggi» di carattere «universale», cosí vincolanti da influire sulla lettura del quadro e tali da non permettere, in mancanza di una loro conoscenza, il riconoscimento di un qualsiasi rapporto tra copia e modello. Il fatto è che «imitazione» è qui intesa in un senso affatto particolare: l'arte medievale fu in genere assai retriva nel ritrarre dal modello reale, e la capacità di rendere le apparenze sembra contare assai poco. Si tratta del resto di tendenze esplicitamente teorizzate, non solo nelle estetiche e nelle poetiche, dove è molto significativa la quasi totale assenza di attenzione nei confronti del problema di una relazione tra copia e modello naturale, ma

soprattutto nella concreta produzione artistica, anche letteraria. Si pensi a quella particolare ridondanza del testo letterario medievale, derivante dall'uso continuato di determinate «figure» e non altre, che Zumthor definisce «tipi», fortemente vincolati a una tradizione molto omogenea e tali da condizionare la stessa ricezione (si spiega allora la funzione del tutto accessoria delle immagini «rappresentative» e il primato di un linguaggio poetico «figurato», cui appare decisamente estranea l'idea di una mimesi della realtà quotidiana [cfr. Zumthor 1972]). Non molto diversamente, in pittura il fine a cui tendeva l'artista dell'epoca non consisteva propriamente nel «copiare» la natura, ma piuttosto nella utilizzazione e magari nella correzione di uno stock consueto di forme: di qui la riduzione della figurazione a formula rigidamente istituzionalizzata, tale da trasformare l'immagine in «tipo», in canone formulistico e rituale che contrae la figura a ornamento e divarica il rapporto tra immagine e oggetto, tra copia e modello. Il fatto è che piú che il «ritrarre» oggetti particolari conta l'indicazione simbolica e convenzionale del «posto» che l'oggetto occupa nel mondo raffigurato. Isomorfismo e analogia non riguardano propriamente la relazione tra oggetto reale e oggetto raffigurato, ma il rapporto piú generale tra mondo della realtà e mondo del quadro, come se il compito del pittore consistesse prima di tutto nel raffigurare globalmente un mondo analogo a quello reale, dove la figurazione dei singoli oggetti è intesa come parte di questo compito piú ampio – tant'è vero che il singolo oggetto raffigurato può a volte ricordare il modello solo in base a certi segni grafici estremamente semplificati, come è evidente nella raffigurazione dell'abbigliamento, oppure in quel caratteristico panorama «a monti iconici» assai diffuso nella tradizione figurativa delle icone russe [cfr. in proposito Schlosser-Magnino 1923; cfr. anche Uspenskij 1973, dove si ricorda come l'accentuata deformazione degli oggetti raffigurati sia dovuta al modo particolare in cui lo spazio del mondo reale viene tradotto e ricostruito nel quadro, per mezzo della cosiddetta prospettiva «inversa», consistente nella riduzione delle dimensioni dell'immagine quanto piú essa è vicina al primo piano e nella raffigurazione delle facce laterali e del lato superiore di un oggetto, con i due angoli ottusi nella parte anteriore, facendo insomma divergere e non convergere le linee di fuga].

Questa tendenza al passaggio dalla «figura» alla «scrittura», dalla rappresentazione individuale e ben definita di un oggetto alla rappresentazione schematizzante di forme rigide e convenzionali, è ben confermata dal noto *Livre de portraiture* (1230-36) di Villar de Honnecourt, dove è pienamente visibile il carattere per dir cosí «formulistico» dell'arte figurativa medievale. Si tratta di un libro di «proporzioni» (*portraiture*, in questo caso, non significa 'ritratto' ma 'proporzione'), da cui risulta il particolare rapporto dell'artista medievale con il suo modello, detto *simile*. Da Schlosser a Panofsky, fino a Gombrich, tutti hanno riconosciuto che qui, piú che lo scrupolo per la resa obiettiva, va sottolineato il tentativo di una chiara razionalizzazione e schematizzazione delle dimensioni «tecniche» dell'opera, allo scopo di insegnare le «proporzioni» partendo da schemi geometrici elementari e indipendentemente da qualsiasi rapporto con ciò che noi potremmo definire «natura» o «modello naturale».

Lo schema, infatti, ha quasi completamente rinunziato all'oggetto: l'«art de portraiture» come «méthode expéditive du dessin» sembra che ignori la forma organica dell'oggetto, la sua struttura naturale. Ed è significativo che quando Villar imita non un'opera d'arte preesistente o un modello già canonizzato (in termini tecnici detto *exemplum*), ma sostiene di copiare dal vero, come nel classico esempio della figura del leone con accanto un porcospino accompagnato dalla didascalia «et sacies bien, qu'il fut contrefais au vif», lo riproduce in modi e forme talmente convenzionali che sembra di trovarsi di fronte a un emblema araldico. Anche ammettendo, con Schlosser, che la didascalia indichi semplicemente il fatto che egli quel leone lo abbia effettivamente visto, rimane il fatto che i codici imitativi di cui faceva uso non gli permettono assolutamente di trascrivere ciò che vede, come se la sua percezione fosse condizionata a tal punto da impedirgli qualsiasi innovazione formale. Questo non deve portare a credere che la visione della natura di Villar è totalmente subordinata a certi schemi rappresentativi tradizionali: portata alle estreme conseguenze, una simile affermazione è evidentemente assurda. Il fatto è che qui, come negli altri numerosi esempi ricordati da Schlosser [1923], piú che la visione dell'oggetto conta il contenuto culturale corrispondente a questo oggetto, o, meglio, la visione è condizionata da schemi tradizionali e formule ereditate. In questo senso, la rappresentazione del leone è considerata accettabile («somigliante») non solo da Villar ma probabilmente anche dal pubblico del suo tempo proprio in quanto risponde in pieno a certi schemi rappresentativi ampiamente condivisi, ridotti a convenzioni grafiche semplificate, e tali comunque da influenzare lo stesso riconoscimento dell'oggetto «imitato». Qui lo schema è come se fosse l'immagine, anzi *è* l'immagine; appare allora giustificata la tesi di Gombrich secondo cui l'artista medievale raffigura non tanto ciò che *vede* quanto ciò che egli *sa* delle cose. Perfino quando vuole imitare un modello «dal vero» si serve in modo evidente di schemi preesistenti che vengono via via adoperati e a volte corretti in funzione delle piú diverse necessità figurative; l'idea di raffigurare «ciò che si vede» si sarebbe pienamente affermata solo con gli artisti rinascimentali, per i quali lo schema è solo un punto di partenza da sottoporre a revisioni e aggiustamenti talvolta radicali – in vista di una resa scientificamente corretta anche se non meno convenzionale, come si vedrà, di certi aspetti visivi dell'oggetto da raffigurare che sfuggono ai modi usuali.

E il disegno della bambina? La spiegazione della teoria intellettualistica tradizionale è che la bambina, copiando dal quadro di Constable, rappresenterebbe concetti astratti, disegnerebbe in base alla sua conoscenza delle parole; il disegno delle mucche, degli alberi che circondano il lago di Wivenhoe Park, sarebbe dovuto alla conoscenza intellettuale e non alla percezione sensoriale, lontano quindi da una qualsiasi esperienza visiva – rappresentando insomma il contenuto dei concetti infantili di mucca e di albero, la traduzione grafica approssimata di tali «immagini concettuali».

Non si tratta ora di riprendere la tradizionale contrapposizione tra arte «concettuale» e arte «percettiva», tra il carattere «concettuale» dell'«arte» infantile (e di certa arte primitiva), e il carattere «realistico» delle forme d'arte piú sviluppate, al cui interno soltanto sarebbe pienamente operante la capacità di rappresentare ciò che si vede. Secondo questa concezione, bambini e pittori neolitici, Indiani d'America e aborigeni delle tribú africane da un lato, pittori «realisti» paleolitici e artisti europei dal Rinascimento in poi dall'altro, avrebbero dato luogo a due processi artistici e a due modi di «imitare» completamente differenti tra di loro: il primo gruppo, per cosí dire, avrebbe rappresentato pure astrazioni intellettuali, mentre gli altri avrebbero raffigurato in immagini ricche e realistiche ciò che effettivamente si vede.

Arnheim ha mostrato che questa contrapposizione non sussiste (e ha insistito anche, lo si noti incidentalmente, sul fatto che una certa affinità tra «arte» infantile e le astrazioni geometrizzanti del Neolitico e di certi popoli primitivi non deve portare alla falsa conclusione secondo cui i primitivi non sapessero far di meglio perché maldestri come bambini oppure perché concettualmente immaturi. Lo stile di molta «arte primitiva» dovrebbe spiegarsi piuttosto sulla base della sua notevolissima integrazione con la cultura in cui si trova ad essere, tenendo conto delle sue accentuate valenze simboliche, della sua finalizzazione a pratiche magico-religiose di vario tipo, e cosí via). Tale contrapposizione non solo lascerebbe all'oscuro un fatto che Arnheim considera essenziale, e cioè che la forma semplice e ben delineata, «cosí evidente nelle opere di molti primitivi, è indispensabile, ed esattamente dello stesso tipo, in qualsiasi raffigurazione "realistica" degna di venir considerata come arte» [1954, trad. it. p. 123] (in questo senso, la figura realizzata da un bambino è uno schema non piú di quanto lo sia un quadro di Rubens, anche se è assai meno differenziata e incapace di organizzare le varie componenti dell'immagine in un ordine compositivo ricco e profondo); ma porterebbe a una insussistente antinomia tra percezione e conoscenza, contraria ai risultati piú evidenti della *Gestaltpsychologie* e alla stessa natura dei processi percettivi e artistici. Anche ammettendo che i sostenitori della teoria intellettualistica intendano con il termine 'conoscenza' la conoscenza visiva anziché quella intellettuale, il tentativo di spiegare gli stili geometrici di rappresentazione e la cosiddetta arte infantile assegnandoli a un processo radicalmente diverso da quello dell'arte illusionistica risulta comunque insostenibile. Ciò che caratterizza i procedimenti artistici e gli stessi processi percettivi è il fatto che ogni singolo atto del vedere implica contemporaneamente l'atto del cogliere i tratti essenziali. La visione non registra la totalità dei singoli dettagli contenuti nell'immagine retinica, ma parte piuttosto da caratteri suscettibili di generalizzazione; e su questa interazione tra percezione e conoscenza, tra visione e pensiero, Arnheim è ritornato in un'opera piú recente [1969], mostrando sia che tutto il pensiero ha un carattere fondamentalmente percettivo, sia che gli stessi processi primari della percezione funzionano in rapporto a meccanismi e modalità tipiche del pensare.

Si spiega allora il carattere delle figurazioni infantili. C'è in primo luogo un tratto che le accomuna alle forme pittoriche piú sviluppate: esse infatti non dànno mai, come del resto qualsiasi altra figurazione, una semplice re-

plica del modello, ma piuttosto un suo equivalente secondo un determinato medium (dove con 'medium' Arnheim intende non solo il dipingere, il disegnare, lo scolpire e cosí via, ma anche, quando si abbia a che fare con la tradizione figurativa vera e propria, lo stile di rappresentazione appartenente a una determinata cultura o proprio di un singolo artista). Anche in questo caso quindi l'immagine «artistica» infantile non si fonda sulla riproduzione dell'oggetto «cosí com'è», ma sulla corrispondenza di certe caratteristiche sostanziali della copia rispetto al modello. Tuttavia, ciò che permette di individuare i disegni infantili è il fatto che essi consistono nella «configurazione pura» di «concetti visuali» molto generici, la cui formazione dipende dalla percezione di forme sufficientemente semplici e afferrabili e dunque da una stretta dipendenza dall'esperienza sensoriale (e da questi inizi, un'ininterrotta evoluzione conduce secondo Arnheim ai risultati dell'arte vera e propria). Per mezzo di tali concetti visuali, il soggetto è raffigurato non in funzione della resa dei singoli particolari, ma di alcuni elementi rilevanti di forma, funzione e relazione – ed ecco allora che dalle raffigurazioni infantili è lecito aspettarsi la resa assai poco differenziata e ingenua di certe qualità e tratti generali, di certe semplici ed essenziali caratteristiche strutturali, condizionate, quanto alla loro espressione, dal particolare carattere del medium con cui vengono realizzate.

3.4. Il mito dell'«occhio innocente». Imitazione e «realismo» nella tradizione figurativa dal Rinascimento in poi.

Anche Gombrich ammette l'inconsistenza della distinzione tra arte concettuale e arte percettiva, e proprio sul tema specifico della figurazione infantile dà ragione ad Arnheim, almeno all'Arnheim di *Art and Visual Perception*, riconoscendo che non c'è opposizione tra l'immagine elementare creata dal bambino e quella piú ricca e differenziata realizzata in immagini naturalistiche (del resto, se è vero che l'«arte» dei bambini consiste nella resa approssimata di alcuni elementi rilevanti di forma e funzione, nella «configurazione pura» di concetti visuali molto generici, appare in qualche modo giustificata l'idea secondo cui i disegni infantili, pur essendo realisti nelle intenzioni, si basano soltanto sulla raffigurazione di «schemi minimi», piú sull'«invenzione» che sulla riproduzione, *come se* il bambino disegnasse ciò che conosce e sa di un oggetto prima di riuscire ad esprimere graficamente ciò che vede).

Ma questo non significa che Gombrich accetti tutti i presupposti di Arnheim, soprattutto per quel che riguarda la tradizione delle arti figurative. In un certo senso ha ragione Gombrich nel sostenere che la distinzione tra arte concettuale e arte percettiva non sussiste, proprio perché tutta l'arte è «concettuale», dipende cioè da schemi «concettuali» e dall'influenza di tali schemi sulla percezione, e purché si intenda con schema non il risultato di un processo di astrazione, ma la prima, piú ampia e indifferenziata categoria che viene via via corretta e modificata in funzione delle piú diverse necessità, in rapporto alla forma che deve riprodurre. Pare insomma che tanto la percezione

quanto la figurazione siano condizionate dalla presenza di tali schemi «concettuali», cioè da schemi rappresentativi tradizionali; il fatto che noi conosciamo ciò che vediamo è non meno vero del fatto che noi vediamo ciò che conosciamo. Questi schemi possono mutare, divenire piú differenziati e specifici, ma senza di essi non c'è percezione. Anche Gombrich quindi ammette l'interazione tra percezione e interpretazione o conoscenza, tra «sensibilità» e «intelletto», d'accordo con Arnheim e la *Gestaltpsychologie*; ma, diversamente da Arnheim, Gombrich accentua l'importanza della cultura e della somma delle esperienze passate sulla percezione. Con una semplificazione assai approssimativa, si può sostenere che all'universalità della percezione secondo la scuola della *Gestalt*, disposta tutt'al piú ad ammettere l'influenza di certi pattern memoriali, Gombrich contrappone il carattere attivo e strutturante di convenzioni, ipotesi e attese sulla percezione; alla convinzione di Arnheim che la percezione tende sempre per dir cosí alla semplicità e alla simmetria, all'equilibrio e alla coesione (nelle arti figurative sarebbero proprio le forme geometriche e schematiche elementari a contenere il nucleo di ogni significato), viene contrapposta l'osservazione secondo cui l'uomo vede il mondo nel modo in cui lo conosce, insistendo insomma sul contributo dell'insieme delle esperienze passate sul processo della visione. (E si aggiunga che se sono generalmente accettate come esatte molte descrizioni dei fenomeni percettivi da parte della *Gestalt*, è vero anche che la psicologia transazionale ha messo in evidenza l'influenza sulla percezione di fattori socioculturali, mentre l'epistemologia genetica ha dimostrato con ricchezza di prove sperimentali l'impossibilità di sostenere la determinazione della strutturazione percettiva da parte degli effetti di campo. Sembra piuttosto che gli effetti di campo consistano in sedimentazioni locali di attività percettive di svariati livelli, che le proprietà delle forme non siano tutte primitive, o comunque che le leggi formali e gli aspetti del campo che spiegano l'organizzazione percettiva incontrino dei limiti derivanti dall'intervento di conoscenze preesistenti e di formazioni anteriori della condotta).

Comunque stiano le cose per quel che riguarda i complessi problemi della percezione, un fatto è certo: e cioè che tanto la percezione quanto la figurazione non sono passive registrazioni del mondo esterno, e che tra di esse non c'è contrasto. Se i processi della visione implicano l'apporto attivo delle funzioni percettive che la organizzano in forme e modi variabili, a tale organizzazione concorrono schemi tradizionali e codici rappresentativi storici di vario tipo (ed è qui, con ogni probabilità, che è possibile ravvisare la maggiore efficacia esplicativa della prospettiva di Gombrich rispetto a quella di Arnheim, le cui «letture», spesso ammirevoli, ricordano a volte, come si è detto, certe tradizionali analisi di tipo purovisibilistico, cui è sovrapposta l'interpretazione simbolica).

Con ricchezza di esempi chiari e di lucidi argomenti, Gombrich ha mostrato che nelle prime forme artistiche operano con maggiore evidenza tali schemi, i quali, se possono essere impiegati per significazioni diverse in base a correzioni e adattamenti successivi vengono comunque istituzionalizzati in

un repertorio di formule e convenzioni a volte anche assai rigido (ma è ovvio che ciò non deve portare a identificare tra loro gli stili figurativi storici di tipo «primitivo», ciascuno dei quali risulta da un insieme specifico di norme nate da tensioni assai complesse). Questo ricorso a schemi e repertori di formule non viene meno neanche nella tradizione figurativa postmedievale e persino nelle rappresentazioni piú «realistiche», anche se in questi casi lo schema costituisce soltanto un punto di partenza, un mezzo da sottoporre a continui adattamenti e revisioni per la resa di quell'esperienza visiva che il pittore vuole cogliere e fissare. In qualche modo, tutta l'arte europea, almeno a partire dalla svolta rinascimentale fino all'impressionismo, è da considerarsi come un processo «per prove ed errori», tendente alla graduale modificazione dei repertori convenzionali dell'antichità e del medioevo, fino a creare tutte le migliori condizioni per l'«illusione», vale a dire per la simulazione di quegli indizi che consentono di effettuare una visione stazionaria con un occhio solo, e di rendere insomma l'apparenza concreta del mondo naturale.

Questo non significa che a partire dal Rinascimento si assista a una sorta di «naturalizzazione» dei procedimenti imitativi, come se d'ora in poi la pittura si servisse di una serie di «segni naturali» per «imitare» la realtà. Se è vero che ogni tipo d'arte ha la sua origine nella mente umana e nelle nostre reazioni al mondo, piuttosto che nella riproduzione spontanea e immediata del mondo visibile, non si può non riconoscere che la stessa figurazione rinascimentale non comporta affatto la fine del convenzionalismo in arte, ma semmai l'approfondimento teorico e, se si vuole, la maggiore scientificità degli schemi rappresentativi, organizzati in base a una codifica dell'esperienza percettiva e tali da risultare piú convincenti di altri dal punto di vista della resa pittorica di determinate esperienze visive – almeno a tener conto dell'equivalenza tra i rapporti spaziali del modello e quelli dell'immagine.

Le conclusioni della complessa e ormai storica discussione sulla prospettiva confermano simili prudenti affermazioni. È noto che la funzione della geometria proiettiva nell'arte rinascimentale è paragonata a quella di una scienza naturale: la geometrizzazione dell'immagine ottenuta con la teoria prospettica è quasi da sempre considerata come la produzione di uno spazio figurale «autentico», ossia come la perfetta illusione di spazio fisico sul piano; in altri termini, la prospettiva sarebbe una legge costantemente valida di rappresentazione della realtà su una superficie piana. Questa tesi è stata contestata da Panofsky [1927], che ha sostenuto il carattere di «ardita astrazione» della costruzione prospettica e la sua convenzionalità, pari a quella degli altri sistemi di resa spaziale – ciascuno dei quali è tale da costituire la «forma simbolica» degli atteggiamenti culturali e concettuali di un dato periodo storico. Anche Goodman [1968] ha sottolineato il suo estremo carattere astrattivo, in quanto il sistema prospettico presuppone, affinché si verifichi un'esatta corrispondenza tra visione reale e immagine, la visione monoculare da un punto fisso di osservazione a una distanza determinata; e tale artificialità delle condizioni di osservazione è complicata dal fatto che non si può vedere senza scansione visiva, se è vero, come sembra, che l'occhio immobile è pressoché cieco. Per

di piú, a conferma del fatto che la prospettiva non offrirebbe alcun canone assoluto o indipendente di fedeltà, Goodman non solo ha insistito sul fatto che i quadri in prospettiva, come tutti gli altri, devono esser letti, e la capacità di leggerli deve essere acquisita, ma ha dimostrato la falsità di un'assunzione che la teoria prospettica ortodossa considera essenziale: e cioè che la prospettiva pittorica obbedisca alle leggi dell'ottica geometrica. Secondo le regole pittoriche, due binari che si allontanano dall'occhio devono essere disegnati convergenti, ma i margini di una facciata che si allontanano dall'occhio in direzione verticale sono disegnati paralleli. Secondo le leggi dell'ottica geometrica anche i margini della facciata dovrebbero essere disegnati convergenti, ma se fossero disegnati in questo modo apparirebbero altrettanto sbagliati quanto dei binari che venissero disegnati paralleli. L'equazione teoria prospettica - ottica geometrica non regge: un artista che voglia costruire una rappresentazione spaziale accettabile come fedele da un occhio occidentale deve trasgredire le leggi della geometria. Certo, è vero che tutte le parallele sulla superficie di una facciata hanno proiezioni geometriche parallele sulla superficie parallela del quadro, e questo Goodman lo sa benissimo; ma anche in questo caso non si è fatta molta attenzione alle condizioni pertinenti di osservazione, in nessun modo vicine alla normalità, e tali da confermare il carattere artificiale, «capriccioso», della scelta delle regole ufficiali della prospettiva.

Ma alle osservazioni di Panofsky e Goodman si possono opporre altri punti di vista. La tesi di fondo di Panofsky sulla non-corrispondenza tra immagine prospettica e visione reale si regge, come è noto, sul fatto che le immagini della realtà vengono proiettate su un piano – il dipinto – e non su una superficie sferica, come accade invece nella visione reale a causa della curvatura della retina; è questa la stessa ragione per cui si vedrebbero le rette come curve. Ebbene, questa tesi ha perduto molto della sua efficacia da quando Gioseffi [1957] ha smontato buona parte delle prove sperimentali addotte da Panofsky a sostegno della sua teoria. Lo stesso Gombrich sostiene che «l'idea che il nostro mondo sia realmente curvo, e debba essere dipinto cosí, è di poco superiore alla vecchia concezione che noi "realmente" vediamo il mondo doppio e sottosopra» [1959, trad. it. p. 311], e fa propria l'opinione secondo cui la prospettiva rinascimentale non è qualcosa di «convenzionale» (cioè di «arbitrario» in senso forte, dato che «convenzionali» sono tutte le leggi scientifiche, comprese quelle prospettiche); anzi, nella prospettiva si avrebbe a che fare con rapporti tangibili e misurabili, cioè con un'esatta corrispondenza tra i raggi di luce inviati dall'immagine e quelli inviati dall'oggetto ritratto, secondo certe condizioni standard. È proprio tale equivalenza a costituire la «fedeltà» della rappresentazione: «Non si insisterà mai abbastanza, – conclude, – sul fatto che l'arte della prospettiva aspira a realizzare un'equazione corretta; mira a che l'immagine appaia come l'oggetto, e l'oggetto come l'immagine» [*ibid.*, p. 310]. E, in realtà, sembra che la rappresentazione prospettica ortodossa permetta di rendere nel modo migliore certi indizi di profondità, e che la stessa artificialità delle condizioni di osservazione possa essere bilanciata da altri elementi: se è vero che quadri visti da punti di osser-

vazione non adeguati presentano delle distorsioni, queste, si è detto [Hochberg 1972], incidono in modo uguale tanto su ogni forma particolare del quadro quanto sullo sfondo e le sue linee fondamentali, in modo tale che il rapporto figura-sfondo rimane invariato.

E tuttavia sembra che non si possa fare a meno di constatare alcuni punti fondamentali. In primo luogo, se la prospettiva è un metodo sostanzialmente accurato per la resa della spazialità del modello, non è detto che altri suoi aspetti non possano essere rappresentati altrettanto bene con metodi che con la «perspectiva artificialis» non hanno nulla a che fare. In secondo luogo, se si tiene accuratamente conto dei processi della visione, non si può non arrivare a riconoscere l'inadeguatezza dell'idea della «finestra» prospettica – almeno dal punto di vista di una modellizzazione pertinente della fruizione pittorica. Hochberg, ad esempio, ricorda come i processi del guardare siano attivi, selettivi, e che su questi influiscono in misura rilevante le «intenzioni» percettive dell'osservatore; e Goodman ha perfettamente ragione dal suo punto di vista nel sostenere che uno stesso stimolo può dare origine a risposte visive assai diverse, a seconda del contesto e delle circostanze, dell'esperienza e della cultura di chi osserva – anche quando sia i raggi luminosi che le condizioni esterne transitorie risultino identiche.

Il fatto è che se la tesi dell'«occhio immobile» è notevolmente astratta, quella dell'«occhio innocente» è sicuramente arbitraria. Non esiste «occhio innocente»: anche in quei casi di *trompe-l'œil* piú accentuato, anche quando la figurazione vorrebbe essere adeguazione puramente ottica. L'*innocent eye* di Ruskin [1843-60, ma soprattutto 1857], secondo cui l'intera capacità di dipingere dipenderebbe dal recupero di quella che si potrebbe definire «l'innocenza della visione», ha trovato una sua decisiva confutazione nella grande mole di argomenti avanzati da Gombrich a favore della relatività della visione e dei procedimenti imitativi: tutto quello che noi vediamo e cerchiamo di imitare è condizionato dalle nostre assunzioni, ipotesi e attese; non esiste la verità incontaminata dell'«ottica naturale», ma è vero piuttosto il contrario, e cioè che il nostro occhio è membro di un organismo complesso. In ogni caso, sia che si tenga presente la tradizione figurativa medievale, sia che si presti attenzione alla tradizione figurativa dal Rinascimento in poi, dove l'isomorfismo tra realtà percepita e figurazione è certamente piú accentuato, sempre si avrà a che fare, in diversa misura, con una serie di schemi concettuali, di vere e proprie categorie, tali da organizzare e dirigere l'esperienza visiva. Anche in quei procedimenti imitativi in cui prevalga la tendenza alla trascrizione piuttosto che alla ricostruzione arbitraria, anche laddove la trascrizione vuole essere un'immediata riproduzione della realtà nei modi piú fedeli e rispondenti possibili, in funzione per dir cosí di un «massimo» di verosimiglianza, mai si potrà ridurre a verità il mito, che mito rimane, della schiettezza dell'imitazione, del cosiddetto «dato assoluto» riprodotto al di là di qualsiasi mediazione. Qualunque aspirazione a un'imitazione «perfetta» trova il suo limite invalicabile nella psicologia del procedimento artistico e nella natura del mezzo della rappresentazione.

Figurazione, percezione e conoscenza interagiscono tra di loro; la stessa raffigurazione «realistica», in cui piú forte vorrebbe essere la conformità tra modello e copia, dipende in ultima analisi dalla misura di realismo proposta, da certe condizioni e criteri di scelta. Non è difficile constatare come in molti casi il cosiddetto realismo, anche quello ottenuto mediante procedimenti di riproduzione meccanica, appare sorprendentemente deformante e lontano dal modello reale: si pensi alla pratica fotografica dilettantesca del panorama, rispetto a cui risulta molto piú «realistico» il carattere schematico delle carte fisiche dei libri di geografia; mentre nelle arti figurative non è certo raro il fatto che nella ricerca di una piú adeguata resa del modello ci si distanziasse dalla visione fotografica evitando la raffigurazione dei singoli dettagli dell'oggetto, per di piú ridotto a certi tratti pertinenti essenziali – come di fatto è accaduto con la «macchia» dei macchiaioli o con il dissolvimento delle forme solide in colori ed effetti luministici da parte degli impressionisti.

Osservava giustamente Goodman [1968] che anche la rappresentazione piú realistica dipende in qualche modo dall'«addottrinamento»: nel senso che il realismo è relativo, determinato dal sistema di rappresentazione corrente in una data cultura e nell'ambito di un certo stile, condizionato, aggiungiamo noi, dall'uso di certe tecniche e non altre. Qualcuno ha detto che il realismo è un'«evocazione», piú che una copia: ciò probabilmente significa che l'artista «realista» deve pur sempre scegliere e valutare quali tratti dell'oggetto siano da raffigurare, in funzione di una rappresentazione adeguata alla percezione e al riconoscimento. La stessa imitazione realistica non ha quindi niente a che vedere con una qualche relazione assoluta e costante tra l'immagine e il modello, dipendendo piuttosto da un certo insieme di convenzioni figurative e dalla loro istituzionalizzazione in codici condivisi, che contribuiscono a generare somiglianza.

3.5. «Somiglianza» e riconoscimento.

Il fatto che non si dia una qualche relazione assoluta e costante tra immagine e modello non significa escludere, come già si è accennato, l'esistenza di standard «oggettivi» di rappresentazione, né impedisce per dir cosí di stabilire certi «gradienti» di somiglianza tra figurazione e realtà percepita – almeno dal punto di vista della resa dei modi «effettivi» della visione. A tener conto di un ipotetico senso comune, di una serie di credenze e assunzioni che i componenti di una determinata collettività considerano condivise da ogni essere ragionevole, non c'è dubbio che l'uva della *Canestra di frutta* di Caravaggio «somiglia» all'uva effettivamente esistente, e che la sua canestra appaia assai piú rispondente al vero rispetto alla fruttiera della *Natura morta con fruttiera, clarinetto e chitarra* di Georges Braque; allo stesso modo, *La Parisienne de Montmartre* di Kees van Dongen o il *Jacques Lipchitz con la moglie* di Modigliani appariranno meno realistici e «somiglianti» del *Ritratto di Baldassarre Castiglione* di Raffaello, a voler prestare fede al celebre aneddoto del figlio di Castiglione che nel quadro riconosceva il padre in carne ed ossa,

ma probabilmente piú verosimili di quanto non sia lo *Henry Kahnweiler* di Picasso. E tuttavia, anche il leone di Villar de Honnecourt era inteso come una copia di un leone reale e considerato somigliante; e in un certo senso, lo stesso *hobby horse*, il cavalluccio di legno su cui ha posto l'attenzione Gombrich [1951], che altro non è se non un manico di scopa, è considerato in qualche modo somigliante a un cavallo reale e tale da «imitarlo», pur avendo in comune con questo soltanto la possibilità di esser cavalcato. Si aggiunga poi che se si dovesse giudicare il grado di somiglianza di un'immagine in base alla quantità di informazione trasmessa, o la somiglianza oggettiva tra copia e modello in funzione dell'identità di informazione in essi rispettivamente contenuta, un quadro cubista potrà dire molte piú cose di un quadro in prospettiva, e informerà su molti aspetti di un oggetto piú di quanto non possa fare l'immediata e superficiale osservazione diretta (non è forse vero che il cubismo è stato considerato come un tentativo di compensare l'insufficienza della visione monoculare attraverso la resa di elementi che noi potremmo cogliere solo con il tatto o con il movimento? E non si è detto che gli oggetti dei quadri cubisti oltre al loro significato noto ne acquistano altri, imprevisti e inattesi, ma tali comunque da corrispondere a ciò che dell'oggetto già si sa e conosce?)

E allora, se è vero che un oggetto può essere raffigurato in modi diversi, e se è anche indubbio che la convenzionalità dei procedimenti imitativi non significa che essi siano o del tutto arbitrari o del tutto motivati, ci sembra che piú che di somiglianza in assoluto si deve parlare, come già si è detto, di «equivalenza»; piú che di «verità» o «falsità» delle immagini, si deve parlare della loro funzionalità o meno alla realizzazione di certi effetti. La raffigurazione non è mai una pura e semplice replica, né è sempre necessario che essa sia equivalente al modello: talvolta l'essenziale di un'immagine non è la sua verosimiglianza ma la sua efficacia in un determinato contesto operativo (certe immagini estremamente astratte e schematiche possono essere molto «somiglianti», purché si conoscano le regole culturali che stanno alla base della loro realizzazione; il cavalluccio di legno, lo *hobby horse*, è considerato dal bambino un'accettabile approssimazione al cavallo vero e proprio sulla base di un'identità di funzione: è tale identità funzionale a generare l'impressione di «somiglianza» e a costituirne la condizione, tant'è vero che il manico di scopa può diventare a piacere il sostituto di una spada, di uno scettro e di un cavallo, a seconda del contesto operativo in cui è inserito). Ma anche quando l'immagine sia verosimile, non si tratta mai della immediata trascrizione di un'esperienza vissuta, della pura e semplice riproduzione della forma esterna di un oggetto, ma della costruzione di un modello relazionale, che se può essere elaborato con tutta l'accuratezza richiesta è comunque condizionato dallo stile di rappresentazione proprio della cultura e della società in cui si trova ad essere. Naturalmente, il modello relazionale è costruito sulla base di un'omologia non proprio tra immagine e oggetto, quanto piuttosto tra la figurazione e il nostro modo di percepire l'oggetto, nel senso che certi valori cromatici e luministici, determinate linee e relazioni spaziali suscitano una percezione in qualche modo equivalente a quella che si realizzerebbe di fronte all'oggetto imitato. E tuttavia, ciò che inganna deriva da ciò che si osserva, e il modo di osservare è condizionato come sappiamo da abitudini e attese; anche nel caso delle innovazioni radicali, come in Constable, ciò che è consueto rimane sempre il punto di partenza per la rappresentazione di ciò che è insolito. Non si deve allora dimenticare che tanto il riconoscimento quanto la «somiglianza» (meglio, l'equivalenza) sono condizionati dall'orizzonte d'attesa del fruitore, da ciò che il pubblico si attende nell'ambito di uno stile determinato, di certe e non altre consuetudini rappresentative.

Si vuole dire insomma che i criteri di «somiglianza» dipendono in ampia misura da abitudini culturali e percettive, che permettono di individuare con sicurezza e di riconoscere certi tratti pertinenti codificati; in modo analogo, sui procedimenti imitativi influiscono interessi e disposizioni di vario tipo, consuetudini piú o meno istituzionalizzate e attese. Se è vero che «imitare» significa in ultima analisi «rappresentare», «costruire» un modello relazionale mediante la scelta di certi tratti pertinenti, talvolta anche minimi, dell'oggetto da raffigurare, è anche indubbio che tanto la resa dell'oggetto quanto la scelta dei modi di realizzazione implicano un riferimento costante a una serie di «valori saputi», a un insieme di schemi percettivi e semiotici storici, tali da condizionare non solo la realizzazione di un'opera, ma la stessa sua interpretazione.

4. *Letteratura e mimesi.*

4.1. Imitazione e linguaggio (fonosimbolismo e «arbitrarietà»).

In letteratura, la convenzionalità tecnicamente specificata dei procedimenti imitativi appare in forma ancora piú evidente. Già nella lingua un fatto è subito chiaro: e cioè che l'antica questione platonica e stoica della verosimiglianza «naturale» delle espressioni verbali, della corrispondenza κατὰ μίμησιν tra la parola e il senso, dell'affinità φύσει, «per natura», tra essere e conoscenza, ha trovato una sua risposta definitiva nella negatività dei risultati a cui perviene il *Cratilo*, nel tentativo di stabilire l'ἔτυμον del segno in rapporto alla natura. Su quali basi è lecito chiedersi se una data descrizione è piú o meno verosimile, piú o meno rispondente alla «natura delle cose»? E qual è il criterio che permetta di discriminare il realismo di un'espressione linguistica rispetto a un'altra?

È probabile insomma che tra lingua e figurazione vi siano piú tratti in comune di quanto comunemente si creda: Gombrich, quasi a conclusione della sua lunga ricerca sulla convenzionalità dei procedimenti imitativi nelle arti figurative, sottolineava come il legame tra convenzioni, attese, atteggiamenti mentali e percezione, quale è ravvisabile nelle forme piú diverse di figurazione, è molto simile a quello che è possibile riscontrare nel campo assai ristretto delle imitazioni onomatopeiche dei suoni nella lingua. Le onomatopee, piú che vere e proprie riproduzioni di un determinato suono, sono piuttosto delle

interpretazioni anche assai approssimative del suono udito, condizionate dal particolare carattere del medium espressivo con cui vengono realizzate. Cosí, come ricorda ancora Gombrich, se per un inglese il gallo all'alba farà *cock-a-doodle-doo*, per un francese farà *cocoricò*; e se un cinese sarà incline a imitarlo con un *kiao-kiao*, per noi italiani farà piuttosto *chicchirichí* – anche se non è esattamente *chicchirichí* che fa, in quanto parla il linguaggio del pollaio e non adopera onomatopee modellate entro il sistema fonematico dell'italiano. Il fatto è che anche qui, come nelle arti figurative, la nostra percezione del carattere squillante del richiamo del gallo (che per il viennese Gombrich, abituato al tedesco *kikeriki*, assomiglierà a un rumore piuttosto gutturale) è influenzata dall'interpretazione che ci è piú familiare, e la difficoltà di determinare la misura in cui essa ne è influenzata dipende probabilmente dall'incapacità non solo nostra, ma di chiunque, di confrontare il suono che il gallo realmente fa con quello che noi percepiamo. All'occhio non innocente dovremo allora aggiungere l'orecchio non innocente, se è vero che non c'è realtà senza interpretazione.

Eppure è innegabile che con le onomatopee (e le esclamazioni) si è voluto assegnare un posto al comportamento mimetico in senso naturalistico e materiale anche nella lingua – come se almeno in questo caso valesse la tesi dell'imitazione come riproduzione di un suono «cosí com'è». E in effetti ci si è a volte riferiti alle onomatopee per sostenere che la scelta del significante non è sempre indipendente («arbitraria») rispetto alle caratteristiche intrinseche della sostanza fonica, quasi che la validità del principio dell'*arbitraire* si limitasse al solo rapporto tra significato e sostanza psicologica o concettuale.

Non si tratta ora di contrapporre radicalmente arbitrarietà a motivazione, né di riprendere in esame le diverse voci che si sono pronunziate su tale questione, già decisamente esaurita. Siano sufficienti poche cose. Saussure [1906-1911], ha mostrato che le cosiddette parole onomatopeiche non erano tali all'origine, o almeno la gran parte di esse, e che assai spesso le qualità onomatopeiche attribuite ai loro suoni risultano fortuitamente dall'evoluzione fonetica; quanto alle onomatopee autentiche, del tipo *glu-glu* o *tic-tac*, è vero non solo che esse sono poco numerose (l'argomentazione, di per sé, sarebbe debole), ma piuttosto che la loro scelta è già in qualche modo arbitraria, condizionata almeno nella diacronia dal sistema grammaticale e fonematico in cui si trovano inserite – consistendo in definitiva nell'imitazione approssimata e in parte convenzionale di certi suoni e rumori. Ciò comunque non deve portare ad escludere che in certe parole appartenenti a un determinato sistema linguistico sia possibile percepire dei valori fonosimbolici, come se esse descrivessero piú o meno «autenticamente» l'oggetto o azione che significano; e questa tendenza al fonosimbolismo del significante, tale a volte da generare una vera e propria illusione di realtà, è intenzionalmente accentuata in poesia ed estesa al segno linguistico nel suo complesso – nel disperato tentativo di recuperare l'antica *conscience cratyléenne* del linguaggio avvicinando suono e senso ed accentuando le proprietà sensibili della parola, quasi a scoprire una sorta di profonda affinità tra il segno e le cose. Scriveva Barthes [1967] che la fun-

zione poetica consiste in ultima analisi proprio in questo sforzo di «motivare il linguaggio» con vari procedimenti, e che lo scrittore sarebbe la «voce recitante» di quel mito secolare secondo cui il linguaggio imita le idee, contrariamente alle affermazioni della scienza linguistica; ma quel mito, a ben vedere, mito rimane, non fosse altro che per la storica convenzionalità e il carattere di artificio delle *tecniche* di motivazione, dall'uso dei cosiddetti termini figurati alle «armonie imitative», dagli effetti eufonici alle associazioni lessicali, dalle evocazioni per sinestesia fino alla proiezione sintagmatica dell'equivalenza.

4.2. Il «realismo» nella rappresentazione letteraria.

Si diceva poco sopra che nella rappresentazione letteraria la convenzionalità tecnicamente specificata dei procedimenti imitativi appare in modo estremamente chiaro. Con questo si vuol dire che in letteratura la molteplicità dei modi specifici di «imitare» la realtà, di «rispecchiarla» e riferirsi ad essa è piú evidente che altrove, se si tiene conto ad esempio della grande varietà dei codici rappresentativi, narrativi e descrittivi, drammatici e lirici, compresi quelli delle avanguardie (ché anche in questi è presente in qualche modo il riferimento alla realtà, sia pure in opposizione ai codici divenuti tradizionali e mediante tecniche di dispersione e per dir cosí di diffrazione, quasi ad accentuare il distacco tra il linguaggio e l'oggetto: si pensi alle inserzioni di linguaggio parlato e ai trapassi dal racconto «narrato» al racconto «vissuto» in Joyce, alla rarefazione della componente semantica in Beckett, al «paroliberismo» futurista, e cosí via).

Tuttavia, già all'interno di uno stesso genere come il romanzo «realistico», in cui l'istituzione di un rapporto di stretta analogia tra «ciò che si dice» e «ciò di cui si dice» è programmaticamente affermata, quasi che la struttura narrativa altro non debba essere che l'evento in cui si compie un'antecedente situazione reale, non si può non riconoscere il carattere vario e molteplice dei procedimenti imitativi della rappresentazione letteraria – tant'è vero che tale richiamo al «realismo» ha storicamente costituito la dichiarazione di poetica di correnti letterarie diverse ed eterogenee, dal classicismo ai «grandi scrittori realisti» del secolo scorso, dal naturalismo alla Zola fino all'espressionismo e allo sperimentalismo delle avanguardie. Situazione, questa, fedelmente rispecchiata sul piano teorico: Adorno [1970] definisce realisti scrittori come Kafka e Joyce, e lo stesso Beckett, i cui racconti centrano strati fondamentali dell'esperienza *hic et nunc*, delle cose «come sono ora», quale copia e negativo del «mondo amministrato» – e non c'è dubbio che la definizione sia coerente con l'idea della società moderna come alienazione totale, e con la concezione dell'arte come critica e negazione dell'esistente. Tale critica, sostiene Adorno, si esplica per il tramite delle strutture formali, si manifesta nella logica compositiva dell'opera e nella organizzazione di ogni suo singolo elemento. Lo stile epico e l'oggettività della forma linguistica delle opere di Kafka, per esempio, costituiscono gli strumenti piú adeguati della mimesi kafkiana della reificazione, seb-

bene siano in contrasto con quel carattere immaginario delle vicende che dovrebbe sottrarle ad una tanto obiettiva esposizione; e se è vero che nelle sue opere il capitalismo monopolistico appare solo alla lontana, ciò non impedisce che la loro peculiare coerenza formale permetta di rappresentare con maggiore fedeltà di quanto non facciano i romanzi del realismo socialista ciò che accade agli uomini sottoposti al dominio sociale totalitario. Marcuse [1978], a sua volta, in linea con l'insegnamento di Adorno, sostiene che il rapporto tra letteratura e realtà non può esprimersi secondo gli schemi contenutistici dell'ortodossia marxista. L'arte non costituisce semplicemente l'immagine riflessa dalla realtà, né si riduce ad un suo equivalente puramente illusorio o fantastico: certo, il mondo dell'opera d'arte è una «realtà fittizia», ma non già perché sia meno «reale» della realtà costituita – lo è di piú, semmai, anzi è qualcosa di qualitativamente «altro» da essa. Un'opera letteraria è «vera», afferma Marcuse, non in forza del contenuto (cioè della rappresentazione «corretta», piú o meno «realistica» delle condizioni e dei rapporti sociali), ma in forza della sua «dimensione estetica», cioè di quella specifica trasformazione del materiale in un complesso autosufficiente che si attua attraverso l'elaborazione linguistica, percettiva e razionale, e che è tale infine da affermare, attraverso la rappresentazione del negativo, bisogni profondi e radicali istanze di mutamento. È facile osservare la distanza delle concezioni di Adorno e Marcuse da altre definizioni, in un certo senso «classiche», di realismo. Lukács [1963], ad esempio, ritiene che la letteratura può costituire lo specchio fedele della realtà se rifletterà in modo organico e compiuto le contraddizioni dello sviluppo sociale, ossia se lo scrittore sarà in grado di offrire una visione non superficiale delle condizioni strutturali della società indicando al contempo la direzione dell'evoluzione futura – essendo «realistica» quell'arte che coglie «ciò che è tipico» di un determinato periodo storico, e «non-realistica» quella che «imita» «naturalisticamente» la vita quotidiana, anche nei suoi dettagli minimi, fino a deformare il criterio del «rispecchiamento artistico spontaneamente dialettico della realtà». (Ma si aggiunge anche che qualsiasi accentuazione in Lukács di una nozione arcaica di realismo, o, peggio, di una prospettiva rozzamente contenutistica, si scontra con un dato incontrovertibile, seppure non sempre esplicito: il «realismo» dell'estetica lukácsiana non è mai inteso al livello di un primitivo referenzialismo, e la stessa questione della tipizzazione spinge Lukács a tener conto non del messaggio «cosí com'è», ma della rappresentazione letteraria in quanto capace di cogliere secondo certe regole i tratti pertinenti dell'oggetto da descrivere – ossia quei momenti «umanamente e socialmente essenziali» di questo o quel periodo storico. Tant'è vero che lo stesso naturalismo, che piú parrebbe vicino al rispecchiamento meccanico e puramente passivo, è definito «selettivo», e tale da attuare una trasformazione del materiale verbale che va al di là della riproduzione fotografica). In Auerbach [1946], infine, la categoria di «realismo» è sí adoperata in modo talmente ampio e non definitorio da comprendere la letteratura europea da Omero e la Bibbia fino al medioevo cristiano, al realismo ottocentesco francese e ad alcuni scrittori contemporanei, ma ciò non impedisce che vi siano alcune esclusioni ben evidenti, ad esempio del romanzo

realistico inglese del XVIII e XIX secolo. Per di piú, c'è chi ha notato in Auerbach almeno due accezioni di «realismo», in contrasto tra loro: da un lato, qualcosa che si potrebbe definire realismo «esistenzialistico», che riguarda le dolorose rivelazioni della realtà in momenti di supreme decisioni, in quelle «situazioni-limite» in cui si trova Abramo quando è sul punto di sacrificare Isacco o Madame du Chastel allorché decide di non salvare il figlio dall'esecuzione; dall'altro, il realismo francese del XIX secolo, definito il «realismo descrittivo» della realtà contemporanea, immerso nella concretezza e nel dinamismo del divenire storico [cfr. Wellek 1963].

Il fatto è che non si tratta di proclamare che esiste un solo modo di rappresentazione realistica, contrapponendo realismo a formalismo con la conseguente condanna della sperimentazione e delle avanguardie: fu questo, come è noto, il profondo limite storico di Lukács, la cui teoria dell'arte realistica sembra quasi che imponga la propria logica immanente alla logica stessa del reale, costituendolo come tale. Brecht [1938], proprio in polemica con Lukács, osservava che «chiunque non sia impigliato in pregiudizi formali sa che la verità può venir taciuta in molti modi, che essa deve venir detta in molti modi» (trad. it. p. 201); e aggiungeva che se il realismo significa la rappresentazione «oggettiva» della realtà sociale contemporanea, esso probabilmente mai potrà esser soddisfatto da questa o quella definizione, ma in ogni opera singola sarà certamente unito a elementi diversi, a sopravvivenze del passato e anticipazioni del futuro; si tratta di incoraggiare lo spirito inventivo piuttosto che scoraggiarlo, di «mettere una taglia sulla verità» e concedere la piú ampia libertà di movimento purché si arrivi ad essa. [M. M.].

Adorno, Th. W.
1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. Einaudi, Torino 1975).

Antal, F.
1948 *Florentine Painting and its Social Background*, Kegan Paul, London (trad. it. Einaudi, Torino 1960).

Arnheim, R.
1954 *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley Cal. (trad. it. Feltrinelli, Milano 1962).
1969 *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley Cal. (trad. it. Einaudi, Torino 1974).

Auerbach, E.
1946 *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern (trad. it. Einaudi, Torino 1975[6]).

Baldwin, J. M.
1895 *Mental Development in the Child and the Race. Methods and Processes*, Macmillan, London - New York.
1897 *Social and Ethical Interpretations in Mental Development. A Study in Social Psychology*, Macmillan, London - New York.

Barthes, R.
1967 *Proust et les noms*, in *To Honour Roman Jakobson*, Mouton, The Hague.

Batteux, Ch.
1746 *Les beaux arts réduits à un même principe*, Durand, Paris.

Brecht, B.
1938 [Popolarità e realismo], in *Schriften zur Literatur und Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. Einaudi, Torino 1973, pp. 197-203).

Cassirer, E.
1923 *Philosophie der symbolischen Formen*, I. *Die Sprache*, Bruno Cassirer, Berlin (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1961).

Croce, B.
1902 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli.

De Mauro, T.
1965 *Introduzione alla semantica*, Laterza, Bari.

Dvořák, M.
1924 *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Piper, München.

Eco, U.
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

Fiedler, K.
1896 *Schriften über Kunst*, Hirzel, Leipzig.

Garroni, E.
1972 *Progetto di semiotica*, Laterza, Bari.
1977 *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma.

Gioseffi, D.
1957 *Perspectiva artificialis per la storia della prospettiva. Spigolature e appunti*, Istituto di Storia dell'Arte antica e moderna dell'Università di Trieste, Trieste.

Godel, R.
1957 *Les sources manuscrites du « Cours de linguistique générale » de F. de Saussure*, Droz et Minard, Genève-Paris.

Gombrich, E. H.
1951 *Meditations on a Hobby Horse*, in L. L. Whyte (a cura di), *Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art*, Lund Humphries, London; ora in *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, London 1963 (trad. it. Einaudi, Torino 1971).
1959 *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Trustees of the National Gallery of Art, Washington (trad. it. Einaudi, Torino 1972[2]).

Goodman, N.
1968 *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis - New York (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1976).

Hauser, A.
1953 *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Beck, München (trad. it. Einaudi, Torino 1977[10]).

Hegel, G. W. F.
[1817-29] *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955 (trad. it. Einaudi, Torino 1976).
1830 *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Oswald, Heidelberg 1830[3] (trad. it. Laterza, Bari 1978[4]).

Hochberg, J.
1972 *The Representation of Things and People*, in E. H. Gombrich, J. Hochberg e M. Black, *Art, Perception and Reality*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (trad. it. Einaudi, Torino 1978).

Jauss, H. R.
1967 *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Universitäts-Druckerei, Konstanz (trad. it. Guida, Napoli 1969).

Kant, I.
1790 *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friederich, Berlin-Libau (trad. it. Laterza, Bari 1970[7]).

Kuller, H.
1934 *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Francke, Bern.

Leroi-Gourhan, A.
1964 *Le geste et la parole*, I. *Technique et langage*, Michel, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1977).

Lukács, G.
1963 *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*, Luchterhand, Berlin-Spandau (trad. it. Einaudi, Torino 1970).

Marcuse, H.
1978 *The Aesthetic Dimension*, Beacon Press, Boston 1978[2] (trad. it. Mondadori, Milano 1978).

Mukařovský, J.
1966 *Studie z estetiky*, Odeon, Praha (trad. it. Einaudi, Torino 1973).

Pagliaro, A.
1952 *Il segno vivente. Saggi sulla lingua e altri simboli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
1957 *La parola e l'immagine*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

Panofsky, E.
1921 *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in « Monatshefte für Kunstwissenschaft », XIV, pp. 188-219; ora in *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Doubleday, Garden City N.Y. 1955 (trad. it. Einaudi, Torino 1976[3]).
1924 *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Teubner, Leipzig-Berlin (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1952).
1927 *Die Perspektive als » symbolische Form «*, Teubner, Leipzig-Berlin (trad. it. Feltrinelli, Milano 1961).
1939 *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, New York (trad. it. Einaudi, Torino 1975).

Piaget, J.
1966 *La psychologie de l'enfant*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1970[3]).
1970 *L'épistémologie génétique*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Laterza, Bari 1971).

Rostagni, A.
1922 *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica. Origini, significato, svolgimento della « Poetica »*, in « Studi italiani di filologia classica », nuova serie, II; ora in *Scritti minori*, Bottega d'Erasmo, Torino 1955.

Ruskin, J.
1843-60 *Modern Painters*, 5 voll., Smith, Elder, London.
1857 *The Elements of Drawing*, Smith, Elder, London.

Saussure, F. de
[1906-11] *Cours de linguistique générale*, Payot, Lausanne-Paris 1916 (trad. it. Laterza, Bari 1970[2]).

Schlosser, J. von
1923 *Die Kunst des Mittelalters*, Athenaion, Berlin (trad. it. Einaudi, Torino 1961).

Tarde, G.
1890 *Les lois de l'imitation*, Alcan, Paris.
1895 *La logique sociale*, Alcan, Paris.

Todorov, T.
1965 (a cura di) *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1977[5]).

Uspenskij, B. A.
1973 *Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe*, in Ju. M. Lotman e B. A. Uspenskij (a cura di), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'Urss*, Einaudi, Torino.

Wellek, R.
1963 *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven Conn. (trad. it. Boni, Bologna 1972).
Wölfflin, H.
1915 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; das Problem der Stilentwickelung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München (trad. it. Longanesi, Milano 1953).
Zumthor, P.
1972 *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris (trad. it. Feltrinelli, Milano 1973).

Il concetto d'imitazione, anche se si presenta in campi assai diversi fra loro (cfr. ad esempio **acculturazione, insegnamento, comportamento e condizionamento, simulazione**; e per taluni aspetti applicativi, fra l'altro, si vedano **moda, traduzione**), svolge un ruolo particolarmente importante nel dibattito sulle **arti**; lo si trova nel cuore stesso dell'estetica (cfr. **bello/brutto, gusto, immaginazione, maniera**, e anche **classico**) e della poetica (cfr. **finzione, generi, stile**, e anche **attribuzione**).

In effetti, l'opera d'arte imita la realtà (cfr. **reale**), senza che questo significhi ch'essa ne è, o ne possa essere, una semplice copia, se non altro a causa del carattere creativo (cfr. **creatività**) dell'opera d'arte. I criteri dell'imitazione non sono dati naturali ma sono determinati dalla cultura (cfr. **natura/cultura, cultura/culture**). Essi dipendono dai codici in uso (cfr. **codice, modello**), dalle **tradizioni**, dai meccanismi (cfr. **analogia e metafora, comunicazione**) che informano la **percezione** e che fanno riconoscere grosso modo un'**immagine** come **rappresentazione** della realtà, un'altra invece, ad esempio, come fantasma (cfr. **fantastico, visione**).

Nota alle tavole.

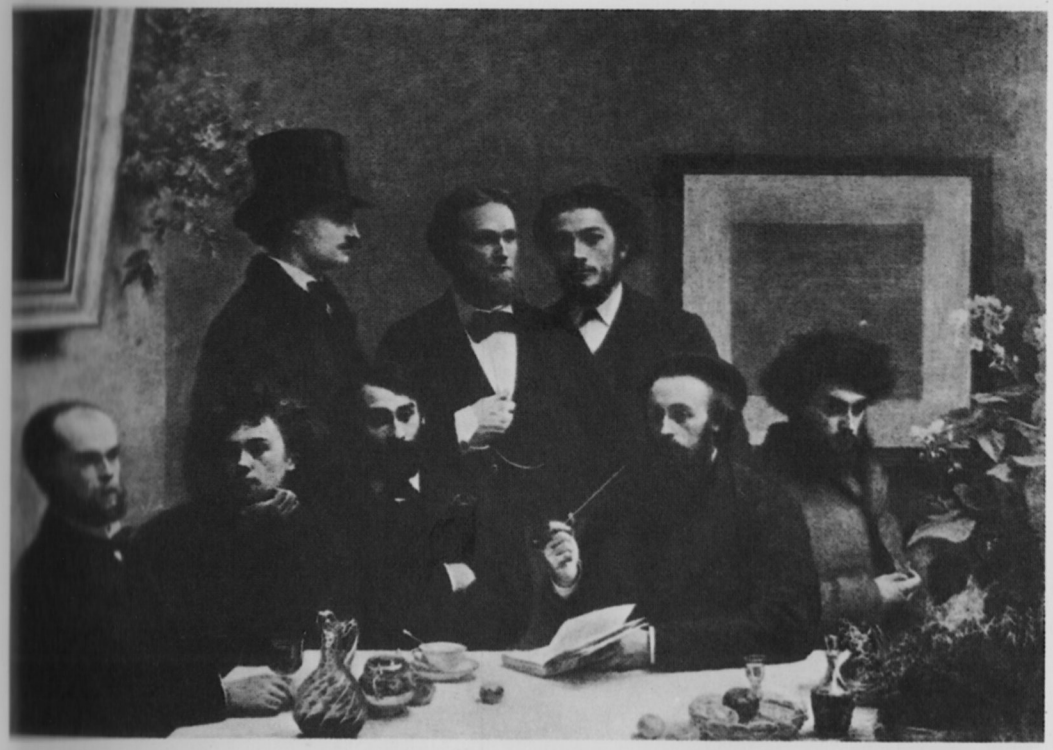
Nelle arti figurative la nozione di imitazione ha assunto i significati piú vari, talora contrapposti, fino a indicare forme di rappresentazione artistica situabili ai due estremi del *trompe-l'œil* piú accentuato (tav. 1) e di una ricerca pittorica che si oppone alle convenzioni della resa fotografica (tavv. 2-3): con Cézanne, si è detto, l'imitazione della natura ha un senso piú alto che nei soliti paesaggisti, perché, se questi imitano i prodotti della natura, Cézanne si occupa delle sue leggi, in un processo di graduale approssimazione. L'ambiguità del termine si rivela anche altrove: nelle poetiche rinascimentali, «imitare» significa riprodurre la verità delle cose, come risulta dall'ideale di un'antropometria scientifica di Leon Battista Alberti (tav. 4), o dalle opere di Leonardo, per il quale è possibile raggiungere una certa conformità tra immagine e modello solo con uno studio della forma umana (tavv. 5-6) e del movimento organico (tav. 7), imitando e tuttavia correggendo; mentre in altri casi l'idea di imitazione contiene quella di deformazione, come nella tradizione pittorica del manierismo, con la sua concezione di un'arte antitetica ai modi classici e comunque «imitatrice», pur con l'abbandono delle rappresentazioni chiare e prospettiche e la nuova, affollata disposizione delle figure «serpentinate» (tavv. 8-9).

Cosa si deve intendere con «imitazione»? Non ha senso sostenere che consista nella pura e semplice riproduzione di un oggetto, e del mondo, «cosí com'è»; l'arte, in quanto mimesi, comporta piuttosto il riferimento a «valori saputi», a un insieme di convenzioni e norme culturali che regola la costruzione e la percezione dell'immagine. Si pensi a certa arte egiziana, retta da un codice matematico di proporzioni e da simbolismi non trasgredibili (tav. 10), o alla figurazione medievale, dove imitare non significa tanto «copiare» la natura, quanto utilizzare uno stock di forme convenzionali. Qui l'immagine si contrae in «tipo», la figura in emblema araldico (tav. 11); il singolo oggetto raffigurato è deformato dalla prospettiva inversa (tav. 12), oppure ricorda il modello solo in base a pochi segni grafici convenzionali, come nella raffigurazione delle pieghe dell'abito (tav. 13) o nei «monti iconici» delle icone russe (tavv. 14-15).

Il carattere convenzionale o almeno culturalmente codificato dei procedimenti imitativi non risulta solo da tali esempi privilegiati. Se è vero che l'arte europea, a partire dal Rinascimento fino all'impressionismo, tende a modificare i repertori ereditati, fino a creare le migliori condizioni per l'«illusione», ciò non significa che da allora in poi si assista ad una specie di «naturalizzazione» della mimesi: la stessa figurazione rinascimentale non comporta affatto la fine del convenzionalismo in arte, ma piuttosto l'approfondimento teorico degli schemi rappresentativi mediante le leggi prospettiche, tali da risultare piú convincenti di altri almeno dal punto di vista della resa dei rapporti spaziali dell'immagine (tavv. 16-17). Non esiste l'«innocenza» della visione, né la verità

incontaminata dell'«ottica naturale». Si pensi ai paesaggi di Constable (tav. 18), su cui ha insistito Gombrich, nel dimostrare la convenzionalità dei procedimenti imitativi. Le immagini appaiono «ovvie», sembrano una fedele trascrizione della natura, ma quando furono esposte suscitarono contrasti e resistenze: il fatto è che dopo un'attenta revisione delle piú diverse prescrizioni utili alla pittura di paesaggio e dei suoi particolari (tavv. 19-21), Constable aveva realizzato una nuova maniera di trascrivere la luce in colore, che non era affatto avvertita come un'imitazione dei «reali» rapporti di luce da parte di fruitori abituati alle gradazioni tonali dello stile eroico e di quello pastorale (tavv. 22-23). Ogni atto imitativo, anche il piú realistico, presuppone una tradizione tale da influire sulla realizzazione e sulla «lettura» di un quadro: i paesaggi di Constable ci sembrano cosí naturali proprio perché certe soluzioni figurative un tempo originali fanno ormai parte integrante del nostro «orizzonte di attesa».

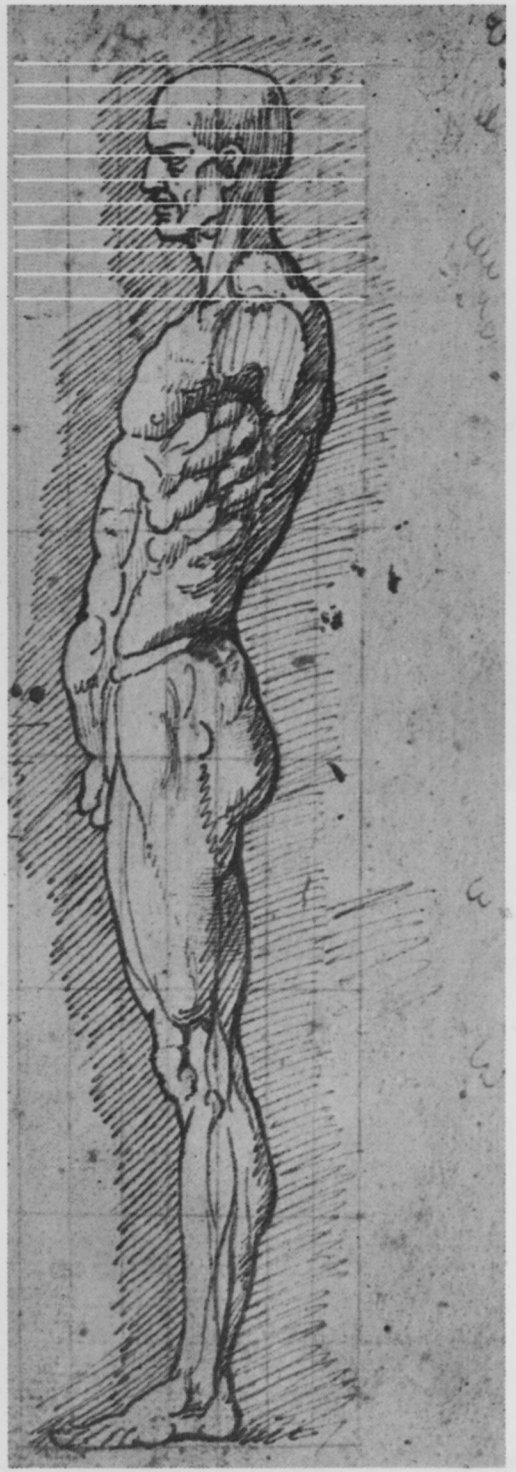
Il fatto che il realismo sia condizionato dai sistemi rappresentativi, dipendendo da un rapporto diversamente specificabile con le convenzioni figurative, non deve portare a negare l'esistenza di «oggettivi» gradienti di somiglianza: nel senso che tra figurazione e realtà percepita l'isomorfismo può essere piú o meno accentuato. A tener conto del «senso comune», di una serie di opinioni e credenze che i membri di una collettività determinata considerano condivise da ogni essere ragionevole, non c'è dubbio che *Wivenhoe Park* di Constable (tav. 18) è assai piú fedele a un luogo di campagna inglese del 1816 di quanto non sia il disegno dello stesso soggetto realizzato da una bambina (tav. 24), dove gli elementi del dipinto originale sono stati tradotti, come ha mostrato Gombrich, in una serie di equivalenti schematici, simili ai particolari di certi quadri medievali (tavv. 25-26). Allo stesso modo, è probabile che l'uva di Caravaggio (tav. 27) «somigli» all'uva effettivamente esistente, e che la sua canestra sia piú rispondente al vero di una fruttiera di Braque (tav. 28): i ritratti di Van Dongen e Modigliani (tavv. 29, 31) appariranno certo meno «somiglianti» rispetto al *Ritratto di B. Castiglione* di Raffaello (tav. 30), a voler prestar fede all'aneddoto sul figlio di Castiglione, che nell'immagine del quadro riconosceva il padre in carne e ossa, ma forse piú verosimili di quanto non siano certi ritratti di Picasso (tavv. 33-34); e infine molti saranno disposti a riconoscere che tra l'*Ambroise Vollard* di Cézanne (tav. 32) e l'omonimo quadro di Picasso (tav. 34) vi sia una certa differenza, anche per quel che riguarda l'approssimazione a un referente reale. Ma non sempre il senso comune è un testimone sincero. I criteri di somiglianza dipendono per lo piú dalle convenzioni figurative correnti, e dalla loro istituzionalizzazione in codici condivisi; essi dovrebbero articolarsi in rapporto all'azione del contesto e dell'attesa sul riconoscimento; piú che di «somiglianza» in assoluto, si dovrebbe parlare di equivalenza; piú che di «verità» o «falsità» delle immagini, della loro funzionalità rispetto a certi scopi. In qualche modo, infatti, anche il leone di Villard (tav. 11) e i «monti iconici» (tavv. 14-15) erano considerati «somiglianti», e lo stesso potremmo dire oggi dei ritratti di Picasso; in un certo senso, persino le immagini piú astratte e schematiche «imitano», «somigliano a», purché si conoscano le regole culturali che stanno a fondamento della loro realizzazione. [M. M.].

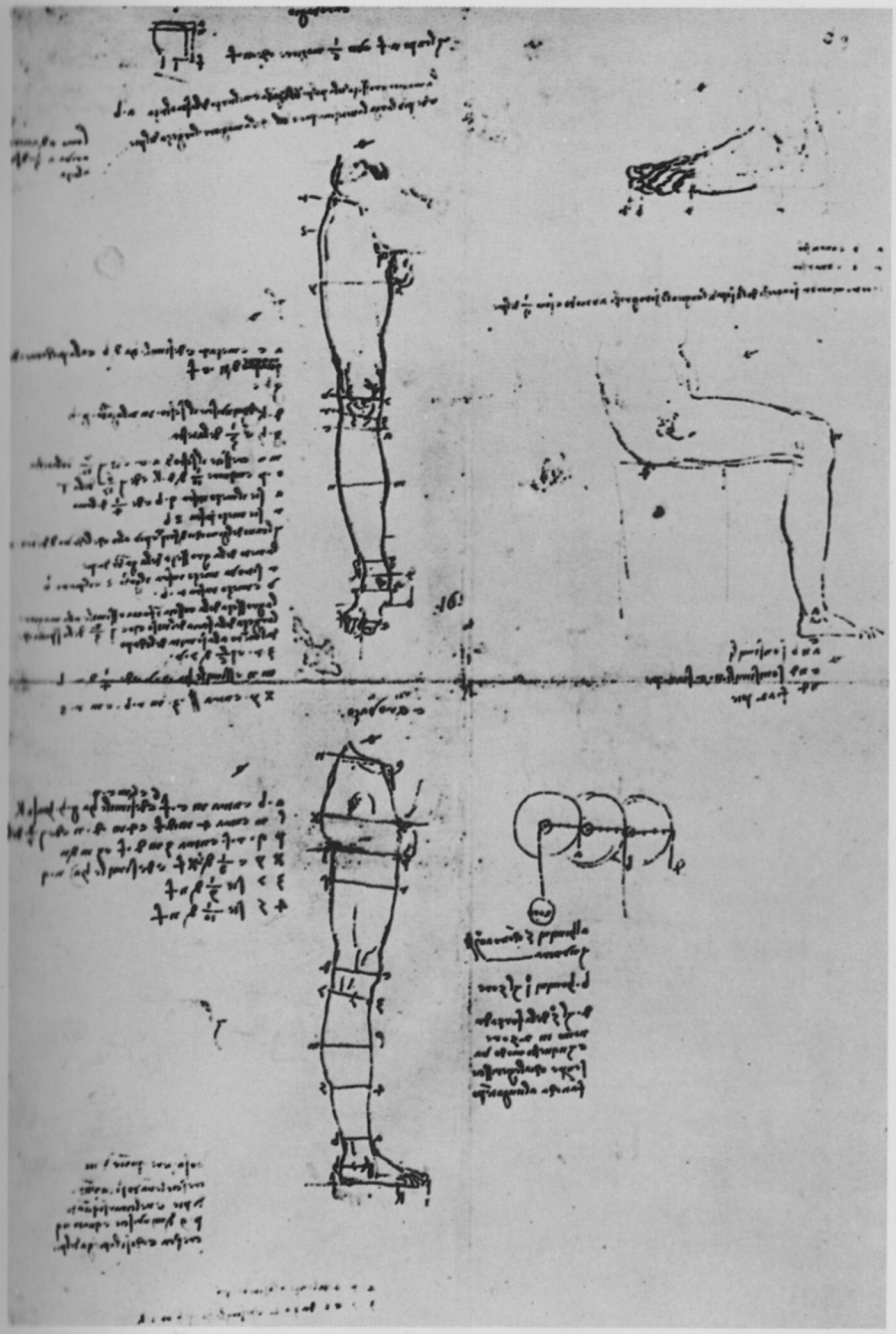


1. *Le Coin de table* di H. Fantin-Latour (1872).

2. *Fossato con il Mont Ste-Victoire* di P. Cézanne (1870).

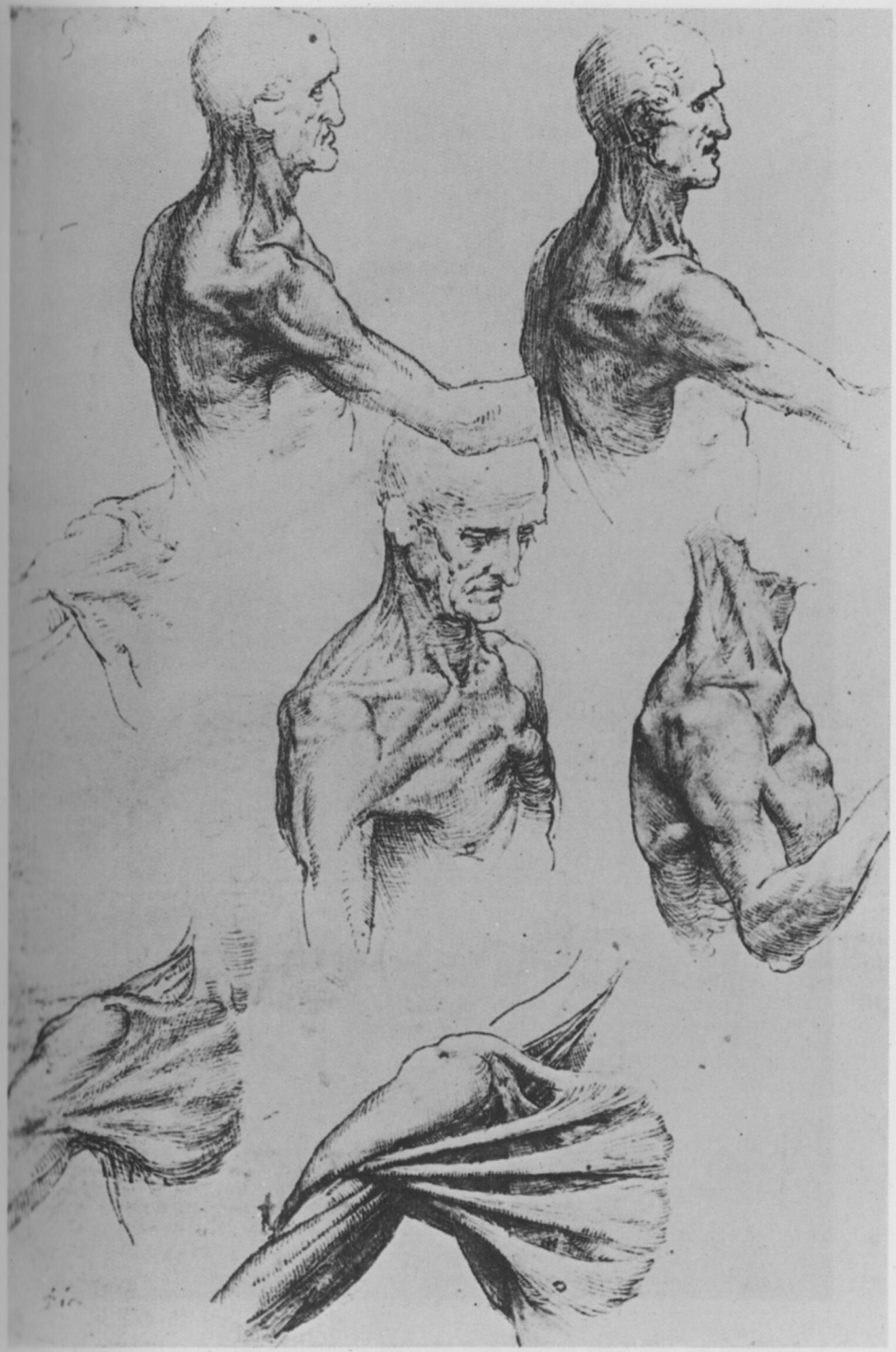
3. *Mont Ste-Victoire* di P. Cézanne (1904-906).





4. Figura costruita secondo gli *Exempeda* di Leon Battista Alberti attribuita a un seguace di Leonardo da Vinci.

5. Studi di proporzioni di Leonardo da Vinci.

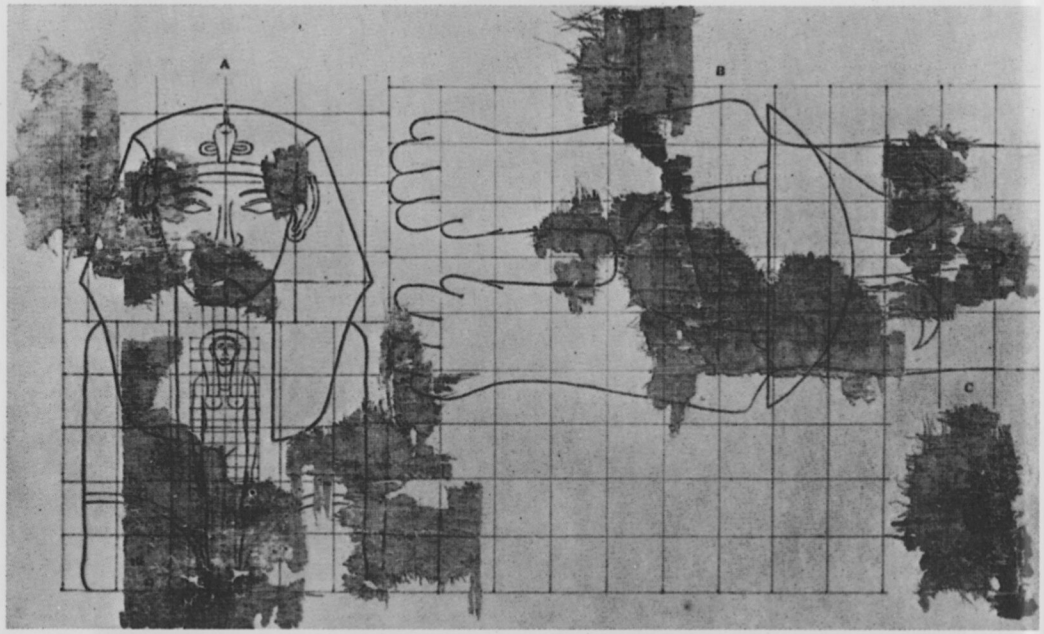


6. Studio di un cavallo di Leonardo da Vinci.

7. Studio del corpo umano di Leonardo da Vinci.

8. *Madonna dal collo lungo* di Francesco Mazzola, detto il Parmigianino (1534-40).

9. *Deposizione* di Jacopo Carrucci, detto il Pontormo (1525-28).



10. Disegno preparatorio di uno scultore egiziano.

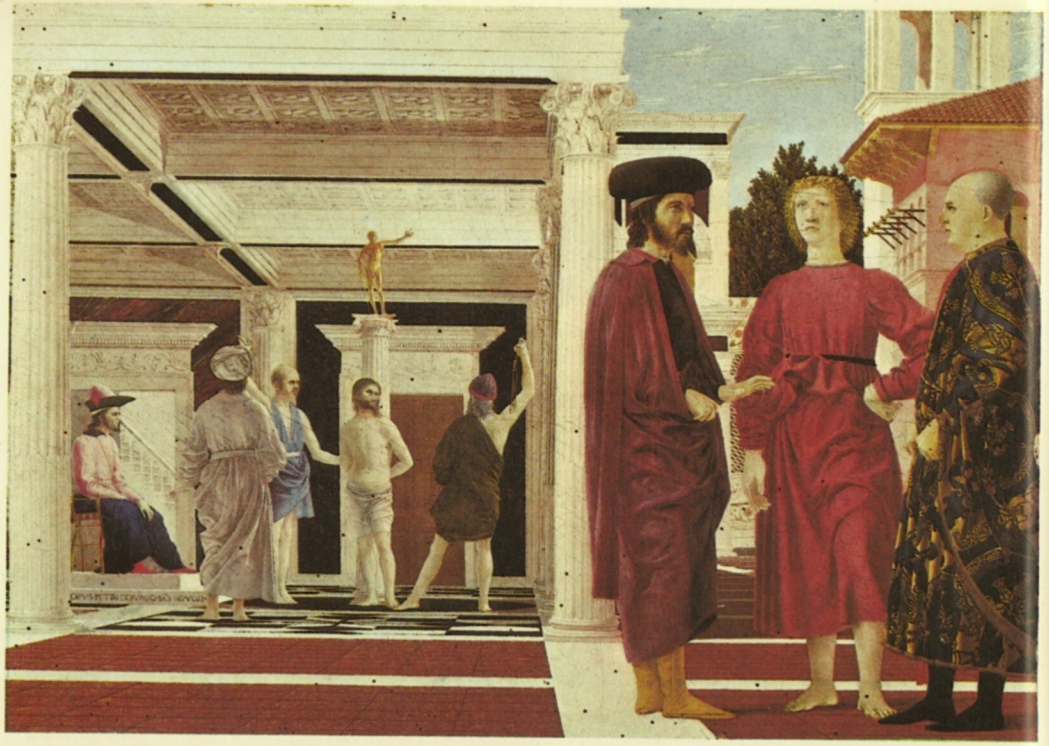
11. Leone e porcospino. Dall'album di Villard de Honnecourt (XIII secolo).

12. *San Pietro e sei storie*. Particolare di un dipinto della scuola di Guido da Siena (XIII secolo).

13. *Trinità angelica* di A. Rublëv (XV secolo).

14. *Risurrezione di Lazzaro* (da Novgorod, XV secolo).

15. *Natività di Cristo* (da Novgorod, XV secolo).



16. *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca (1455).

17. *Madonna col bambino* di Piero della Francesca (XV secolo).

18. *Wivenhoe Park, Essex* di J. Constable (1816). Particolare.

19. *Cloud Formations Above a Hilly Country* di A. Cozens (XVIII secolo). Particolare.

20-21. Figurazioni schematiche del cielo di J. Constable.

22. *Diogene getta la scodella* di N. Poussin (XVII secolo).

23. *Paesaggio con Mosè e il roveto ardente* di C. Lorrain (1664).

24. Disegno di *Wivenhoe Park* di J. Constable eseguito da Mary E. Forsdyke per E. H. Gombrich.

25. *L'incontro di sant'Antonio e san Paolo eremita* del Maestro dell'Osservanza (XV secolo).

26. *La chiamata degli apostoli Pietro e Andrea.* Dalla predella della *Maestà* di Duccio di Buoninsegna (XIV secolo).

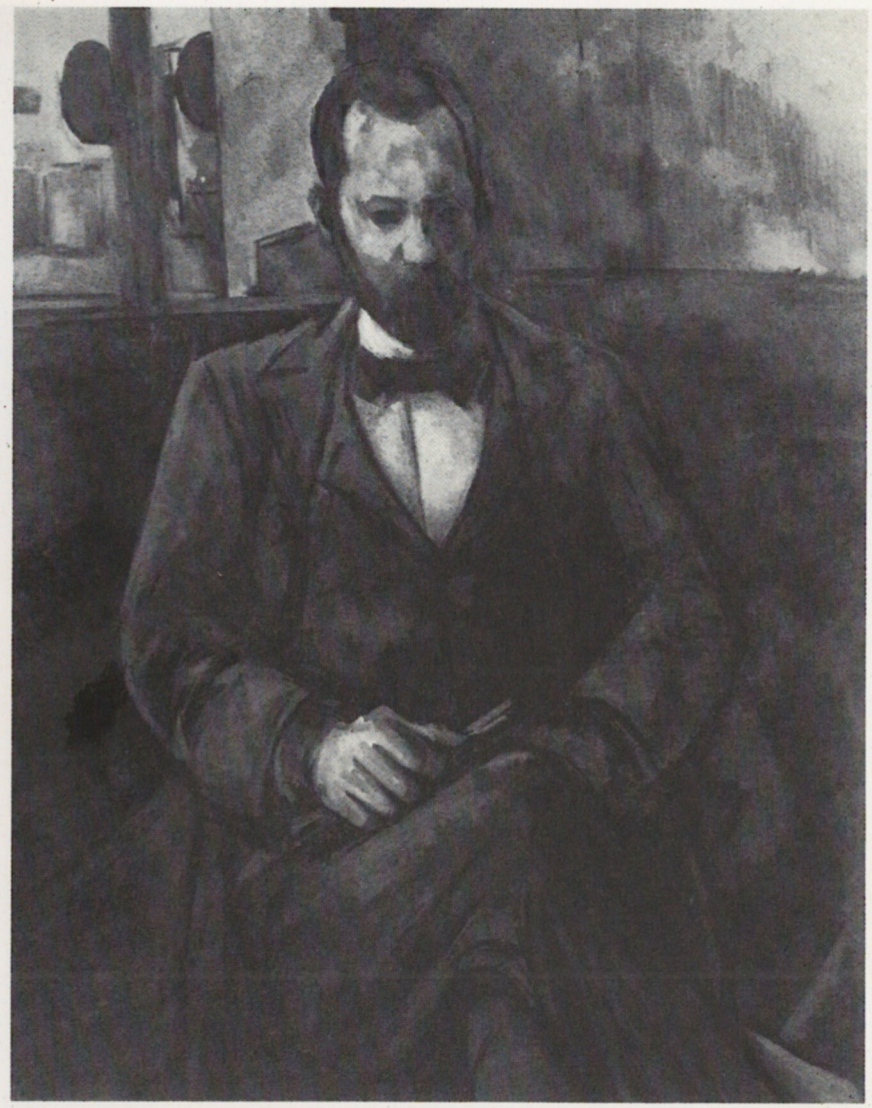
27. *Canestra di frutta* di Michelangelo Merisi, detto Caravaggio (1599-1600).

28. *Natura morta con fruttiera, clarinetto e chitarra* di G. Braque (1918).

29. *La Parisienne de Montmartre* di K. van Dongen (1909).

30. *Ritratto di Baldassarre Castiglione* di Raffaello Sanzio.

31. *J. Lipchitz con la moglie* di A. Modigliani (1916).



32. *Portrait de A. Vollard* di P. Cézanne (1896-99).

33. *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler* di P. Picasso.

34. *Portrait de A. Vollard* di P. Picasso (1909-10).

3-1. *Portrait de A. Vollard* di P. Picasso (1909-10).

Immaginazione

1. *Cenni introduttivi.*

Nella stesura dell'articolo «Imagination» dell'*Encyclopédie*, Voltaire [1765] sancisce, definitivamente pare, l'ambiguità, e al tempo stesso l'ampiezza dell'accezione del termine 'immaginazione'. Ignorando forse ingenuamente, forse – piú verosimilmente – faziosamente, i tentativi di costruire una teoria dell'immaginazione che attraversano tutto il territorio culturale francese e inglese del XVII e XVIII secolo, e perverranno alle teorizzazioni romantiche, l'articolo enciclopedico sorvola con disinvoltura il rapporto di alcune accezioni della nozione qui esaminata sia con la possibilità di stabilire le condizioni della conoscenza *tout court*, sia con la necessità teorica di intendere l'immaginazione come condizione necessaria e sufficiente perché si possa assistere alla nascita di un prodotto artistico.

Nonostante i due tipi di approccio alla nozione di 'immaginazione' siano quindi destinati a differenziarsi ulteriormente e a creare nuovi problemi e pseudoproblemi, irrisolti nell'ambito almeno dell'intervento di Voltaire nell'*Encyclopédie*, l'impostazione, solo apparentemente riassuntiva, sembra sintomatica, decisiva – come si vedrà nel § 2 – e insieme anticipatrice nei confronti della fortuna che il termine 'immaginazione' conobbe nella cultura dei secoli successivi.

Anzitutto, per rimanere al livello di mera analisi del testo enciclopedico, una prima e importantissima conseguenza, desumibile fin da una primissima lettura, è l'oscillare di Voltaire fra almeno tre accezioni del termine in questione.

All'accettazione acritica della nozione di immaginazione come facoltà esclusivamente visiva – ripetitiva rispetto alla percezione a dominante visuale, che percorre tutta la teoria empirista e quindi sensualista dell'immaginazione [cfr. Gillmann 1953; Saisselin 1961] – Voltaire accosta, anche se non contrappone, la funzione *astrattiva* dell'immaginazione stessa: tale funzione, a sua volta bipartendosi e dando adito ad altri spazi significativi, consente e completa, chiarendone anzi l'indispensabilità, la partecipazione condizionante dell'immaginazione all'attività conoscitiva.

Piú chiaramente si può dire che l'articolo dell'*Encyclopédie* adopera contemporaneamente, e mette sullo stesso piano, ai fini di una descrizione del *sapere* contemporaneo sui ruoli dell'immaginazione, gli elementi di uno schema pluripartito che 1) contempla e discute lo statuto e il modo di funzionamento dell'immaginazione, in rapporto con la nozione di 'immagine', 'visione', ecc.; 2) assume *d'emblée*, discutendone quindi le modalità e le conseguenze, la funzione conoscitiva dell'immaginazione; 3) identifica la facoltà dell'immaginazione con la matrice della produzione artistica e con il criterio di valore cui commisurare la stessa.

Ovviamente questa tripartizione del modo in cui Voltaire sembra affrontare l'oggetto del suo articolo è ben lontana dall'essere esaustiva, consentendo anzi altre e interessanti articolazioni. Per il momento, basti tuttavia formulare l'ipotesi secondo la quale il primo e il terzo di questi aspetti si trovano in un rapporto di correlazione e di interdipendenza singolarmente inferiore per importanza a quello che intercorre tra gli ultimi due; si vedrà poi con quali conseguenze, anche contraddittorie, per lo sviluppo del nesso immaginazione - opera d'arte e dell'immaginazione come nozione cardine dell'estetica.

Nell'articolo «Bello/brutto» di questa stessa *Enciclopedia* ci si è soffermati sui presupposti gnoseologici di tipo arcaico che presiedono al privilegiamento della percezione visiva e che al tempo stesso risentono proprio di tale privilegiamento, ignorando o trascurando, a livello conoscitivo cosí come a livello di teoria estetica, l'ipotesi di un modello di riferimento plurimo a piú modelli semiotico-percettivi. Ci si è già soffermati, inoltre, non solo sull'inadeguatezza di tale privilegiamento e sui suoi esiti essenzialistici, ma anche, in particolare, sulle sue connessioni con una linguistica ingenuamente referenzialista, non già tesa a studiare i possibili modi di organizzazione o riorganizzazione di una determinata esperienza percettiva nell'ambito e «sulla scena» di una gerarchia percettiva differente, ma, al contrario, costituita in modo tale da escludere anche la possibilità di una diversa organizzazione rispetto a un'esperienza unica e predeterminata una volta per tutte: predeterminata, cioè, anche nella modalità stessa della sua rappresentazione.

Data dunque per scontata, almeno in buona misura, la connessione fra un certo tipo di gnoseologia e una concezione linguistica referenzialista, è anche chiaro che il gioco di rapporti e associazioni mentali instauratosi *in primis* a livello dell'identificazione irrisolta immagine-visione-pensiero-linguaggio, continua, prevedibilmente, a funzionare anche a livelli gerarchicamente inferiori o consequenziali, nell'ambito di una stessa area di problemi o di un'area funzionalmente connessa.

L'impostazione che si cercherà di dare, qui, al presentarsi dell'articolo «Immaginazione» nel contesto di un'enciclopedia contemporanea, ritiene di dover privilegiare un metodo di lettura, o, se si vuole, di interpretazione dei testi citati, che tenda alla spiegazione dei testi stessi attraverso il recupero del passato culturale sedimentato nelle nozioni adoperate: se si rimane, infatti, all'interno del pensiero dell'autore, l'accostamento delle nozioni, o di accezioni diverse della stessa nozione, è destinato a presentarsi come «contraddittorio», o come segno di «oscillazione», ed è in realtà spiegabile solo ipotizzando tale sedimentazione. I legami che si possono rilevare fra accezioni di fatto eterogenee (ma non percepite come tali dall'autore) devono dunque poter funzionare, al tempo stesso, come sintomo e come verifica dell'esistenza di una identificazione piú antica, che continua a resistere come postulato ormai inconsapevole nella cultura e negli usi linguistici del tempo, a livello non solo del linguaggio cosiddetto corrente, ma anche a quello del linguaggio cosiddetto scientifico.

2. *Dalla teoria dell'immaginazione nell'«Encyclopédie» al rapporto arte-immaginazione.*

Voltaire, nell'articolo dell'*Encyclopédie* in questione, sembrerebbe voler conservare all'immaginazione, in questo suo primo ruolo di facoltà e di condizione di conoscenze, quel legame con la rappresentazione sensibile, e in special modo visiva, che le deriverebbe dal suo rapporto di dipendenza dalla facoltà della memoria. In tale senso – considerando cioè l'immaginazione come legata a una precedente esperienza visuale, e da questa dipendente – verrebbe esaltata soprattutto la capacità non già di produrre, ma di contribuire alla conoscenza proprio e ancora grazie a questa sorta di potere evocatore, visualizzante, produttore di «immagini» all'interno della mente del singolo individuo.

Nell'articolo «Bello/brutto» di questa stessa *Enciclopedia* si è mostrato lo sbocco di questo tipo di itinerario mentale in una determinata teoria dell'attività artistica e delle poetiche ad essa correlate. Tuttavia, sebbene, come si è detto, anche Voltaire concluda il suo articolo con la definizione dell'attività immaginativa come condizione fondamentale per il prodursi dell'attività artistica, prima di pervenire a tale identificazione, nell'uso e nell'accezione che Voltaire dà del termine 'immaginazione', si presenta uno scarto. Infatti, quando Voltaire parla di «immaginazione» in rapporto alla sua utilizzazione in campo artistico, e al suo ruolo condizionante per la produttività poetica o pittorica, esclude anche, polemicamente, ed attribuendola al solo Addison, la tesi di un'immaginazione solamente visiva. Il nesso fra immaginazione e capacità di visualizzare esperienze già memorizzate sarebbe dunque pertinente al solo momento conoscitivo, di mera organizzazione delle percezioni ottenute attraverso i sensi, e quindi immagazzinate nella memoria. A questo solo livello, in cui tuttavia l'immaginazione ha già il compito di comporre e combinare i dati percettivi, Voltaire può dunque accettare l'interpretazione della nozione di immaginazione come facoltà funzionante attraverso la promozione di «immagini» mentali che ripetono l'esperienza già vissuta, e organizzano o anticipano quanto non è esperimentabile o non è ancora stato esperimentato.

Non è questa la sede per analizzare i paradossi o le aporie dell'empirismo e del sensualismo, nella loro formulazione enciclopedica, né la particolare interpretazione di cui Voltaire si fa, anche inconsapevolmente, portavoce; quel che invece preme far emergere, semmai, del passo argomentativo dell'*Encyclopédie*, è l'estrema delicatezza e importanza per le connotazioni e gli ulteriori nessi associativi con cui la nozione di immaginazione si troverà intrecciata, tanto all'interno del contesto dell'articolo «Imagination» quanto in quello piú vasto della cultura posteriore.

L'«immaginazione» presentata nell'articolo del 1765 partecipa, cioè, all'attività conoscitiva, svolgendovi un ruolo determinante, che però le è attribuito solo dal suo configurarsi come facoltà visiva: solo in quanto tale, l'immagi-

nazione dell'interpretazione voltairiana può svolgere un compito organizzativo, agendo in virtú di una sorta di legalità che sembrerebbe propria e peculiare delle immagini, o, *tout court*, della rappresentazione visiva, anzi recuperando, di quest'ultima, anche quella capacità astrattiva che si pone in qualche modo come riducente rispetto alla percezione grezza e alla memoria della stessa. Le tecniche attraverso le quali viene realizzata tale «riduzione», sia a livello della memoria, sia a livello dello scarto ulteriore operato dall'immaginazione, non vengono peraltro né prese in considerazione né determinate.

Nell'ambito dunque del riconoscimento del nesso, se non dell'identificazione, tra facoltà dell'immaginazione e facoltà rappresentativa, visualizzatrice, Voltaire può attribuire all'immaginazione un ruolo nella vita conoscitiva non passivo, ma condizionante: il ruolo della possibilità di pensare e capire idee astratte, ma sempre attraverso il tramite della rappresentazione visiva, di un'immagine sensibile, alla cui primaria determinazione partecipano, come viene detto, tutti i sensi. L'oscillazione è, dunque, fra una teoria dell'immaginazione come capacità astrattiva, e in un senso molto piú forte di quello attribuito al termine «Abstraction» da Du Marsais [1751] nella stessa *Encyclopédie*, e una concezione dell'immaginazione come immediata riproduzione passiva, anche se necessaria per il successivo attuarsi dei procedimenti astrattivi, dell'esperienza sensibile. L'ambiguità potrebbe perciò venir interpretata come *défaillance* effettiva o come momento di attrito solo all'interno del pensiero di Voltaire, e da questi parzialmente avvertito e risolto attraverso la distinzione fra immaginazione attiva e immaginazione passiva; ma è Voltaire stesso ad insistere nello scindere, sempre in polemica con lo «Spectator», la seconda nozione dalla prima, ribadendo come la vera funzione dell'immaginazione si realizzi in concomitanza con i procedimenti artistici, e si identifichi, proprio al livello di questi, non già nel produrre «pleasures of imagination» riconducibili a una sorta di festa della vista, bensí nella produzione di una piú vasta e complessa esperienza.

La genuina nozione di immaginazione verrebbe dunque ricondotta, da Voltaire teorizzatore del processo artistico, a quella pura facoltà astrattiva che, in quanto non contaminata dal connubio o dall'identificazione con una gnoseologia che privilegia la visività, non potrebbe presiedere, a rigore, all'effettivo atto conoscitivo. Il punto è, lo si ripete, della massima delicatezza, almeno nella misura in cui, nello stesso contesto, viene stabilito, e al contempo negato, il rapporto fra arte e conoscenza. Non si tratta dunque di rimproverare a Voltaire la mancanza di coerenza, del resto difficilmente raggiungibile, nell'abbozzare o riassumere la teoria enciclopedista della conoscenza; piuttosto, si tratta di riconoscere qui, nell'uso alterno di piú accezioni di immaginazione, una delle tappe che permetteranno il successivo distinguersi dell'arte dalla conoscenza razionale o intellettuale, che verrà sempre piú percepita, da gran parte dell'orizzonte culturale settecentesco e contemporaneo, come la conoscenza vera e propria.

A partire da questo momento l'argomentazione fondamentale ai fini della distinzione dell'arte da altre attività, categorie, forme dello Spirito, ecc., sarà

dunque affidata al suo ormai intrinseco legame con l'immaginazione. Né vale (è forse inevitabile?) che tale processo argomentativo si attui in un contesto razionalista, quale che sia il significato del termine, dal momento che la nozione di immaginazione che viene collegata con la nozione di 'arte' (anche se depurata, almeno nel caso di Voltaire, dal rapporto con l'immaginazione come mera facoltà di evocare immagini) ha perso tutti i suoi diritti a partecipare, se non in veste subordinata, a quello che viene sempre piú a porsi come il *vero* atto conoscitivo, del tutto distinto dall'arte, o tale tutt'al piú da inglobarla come momento dell'«intuizione», del «sentimento», ecc. (In questo senso, anche l'ammissione dell'immaginazione in campi diversi da quello artistico – ad esempio nel campo scientifico – non funziona se non nel verso di una riproposizione dell'immaginazione come il momento dell'irrazionale, dell'alogico, vero e proprio sinonimo dell'«ispirazione»).

Onde evitare possibili equivoci, è bene far presente che le osservazioni appena riportate non sono da ricondurre a una concezione che esalta il momento dell'intuizione, dell'irrazionalità, dell'arte come unica e genuina forma di conoscenza, e cosí via. Piú semplicemente, qui si vuole far notare che, paradossalmente, l'*Encyclopédie*, col consumare il connubio arte-immaginazione e col caratterizzare quest'ultima con le connotazioni della creatività senza regole, del genio privo di legalità, ecc., produce almeno due serie di conseguenze. Come prima conseguenza sarà possibile una tradizione culturale che esclude l'arte dall'area delle pratiche conoscitive, ora deprecando tale scissione, ora rivalutando l'operare dell'artista solo a prezzo del suo inserimento in uno schema mistico-metafisico (o percepito come tale) o, ancora, di una sua riduzione alla mera tecnica (privando cioè la nozione stessa di tecnica della sua estensione come prassi conoscitiva). La seconda conseguenza consiste nell'aver lasciato vivere le premesse perché si potesse porre il problema in termini, appunto, di scissione e/o identificazione tra facoltà contrapposte.

Cosí stando le cose, l'immaginazione che presiederà alla produzione artistica non sarà la stessa immaginazione che entra a far parte del processo conoscitivo *tout court*, ma si confonderà sempre con il caso particolare della *fantasia*, del *Witz*, dell'*arguzia*, dell'*ingenio*, dell'*agudeza*, del *sentimento*, ecc. Ognuna delle nozioni in gioco proietterà sulle altre parte dell'alone semantico offertole dalla tradizione culturale in cui nasce e si sviluppa. Ha dunque parzialmente ragione Croce [1902] quando insiste sull'unificazione, o sulla tendenza all'unificazione, implicita nell'uso di tali parole; e neppure, nel quadro concettuale che si è andato cosí componendo, può già avere peso la rivendicazione recente di un'interpretazione della kantiana *Critica del giudizio* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) nel senso *anche* dell'impostazione di un nesso arte (o bellezza) e conoscenza che permetta di recuperare la funzione di un'esperienza estetica come esperienza conoscitiva [cfr. Garroni 1976].

Una tale rilettura e interpretazione del testo kantiano può, è ovvio, venir formulata solo oggi, alla luce e *dopo* l'esperienza dell'idealismo, corrispondendo, pur nella correttezza dei riferimenti testuali, a un orizzonte di problemi e di esigenze che appare estraneo ai dislocamenti di significato e anche alle

sovradeterminazioni che caratterizzano invece quell'area culturale prekantiana ed enciclopedica di cui qui ci si sta occupando. L'esame di questa area, piú ristretta e circostanziata, ha però messo in evidenza l'esistenza di una fitta trama di concetti e significati, che pare destinata a convivere con, se non a sopraffare, nella storia dell'estetica, l'impostazione della terza *Critica*, quale viene proposta nella recente interpretazione di Garroni.

Tale interpretazione è d'altra parte possibile, e può acquisire il suo valore determinante, *anche* in quanto può permettersi di recuperare in una diversa dimensione (legata a ipotesi di tipo linguistico e psicologico-psicanalitico) certe dizioni caratteristiche proprio di quelle teorizzazioni estetiche novecentesche che, ignorando le valenze piú attuali del discorso kantiano, si riallacciano, piú o meno consapevolmente, alla piú antica e magmatica impostazione, prekantiana, legata e circoscritta non soltanto dai due poli Leibniz-Baumgarten/Shaftesbury-Hutcheson che Garroni individua come i riferimenti cruciali della terza *Critica*.

Ci si intende insomma riferire all'impostazione del rapporto arte-conoscenza che per buona parte dell'estetica ottocentesca e novecentesca (e non solo di matrice dichiaratamente idealistica) si esplica attraverso l'escogitazione di formule per cui l'arte, o l'esperienza estetica, può caratterizzarsi sí come procedimento conoscitivo, ma solo in quanto può porsi come «conoscenza intuitiva» o «conoscenza dell'individuale», del «singolo», come «intuizione lirica» o «sensibile», come «sentimento», ecc. Tutte queste dizioni – pur nel margine di vitalità che deve essere loro attribuito, al di là di troppo facili ironie – devono essere riconosciute *anche* come prodotte e intrinsecamente compromesse da una tradizione culturale e terminologica che ha dimenticato o disconosciuto, fra l'altro, la diversificazione fra una nozione di immaginazione come procedimento astrattivo, indispensabile al procedimento conoscitivo *tout court*, e una nozione, o sottonozione, di immaginazione come procedimento conoscitivo particolare, come tecnica peculiare caratterizzante in prima istanza l'operare dell'artista.

3. *Condanna e recupero dell'immaginazione nell'estetica contemporanea.*

La ricognizione del peso della nozione di immaginazione, nel suo duplice o forse plurimo diversificarsi, può consentire il raggiungimento di almeno due obiettivi convergenti, anche nella loro apparente differenzialità. Si tratta, da un lato, di dimostrare entro quali margini, e a prezzo di quali assunzioni terminologiche solo apparentemente innocenti, le teorie estetiche del Novecento abbiano potuto accettare o rifiutare la tesi del rapporto immaginazione-arte; dall'altro, in stretta dipendenza da quest'indagine preliminare, di sondare l'impatto e la coerenza della connessione arte-conoscenza, o, piú precisamente, di mostrare come può configurarsi, oggi, un recupero delle valenze conoscitive dell'opera d'arte e, correlativamente, dell'esperienza estetica.

Pur dovendo, per esigenze espositive, lavorare su un campione di importanza facilmente riconoscibile all'interno degli orientamenti dell'estetica italiana, potrà tuttavia apparire eccessivamente spregiudicato far riferimento, appunto come campione, a una tradizione Croce - Della Volpe. L'accostamento e l'ipotesi di una sostanziale continuità Croce - Della Volpe deve sembrare paradossale anche a chi conosca soltanto vagamente i testi degli autori citati; a chi, insomma, non sappia già come, ad esempio, l'estetica dellavolpiana, che non a caso trova la sua espressione piú nota e completa in un testo intitolato *Critica del gusto* [1960], cerchi di differenziarsi dalle posizioni dell'*Estetica come scienza dell'espressione* [1902] proprio attraverso la critica dell'identificazione crociana di arte e poesia con l'intuizione-espressione, sicché tutta l'estetica di Croce può venire criticata da Della Volpe sulla base della *Logica* [1909] e della teoria dei distinti formulata da Croce nei volumi della *Filosofia dello spirito* [cfr. Della Volpe 1950].

All'autonomia del momento estetico, raggiunta da Croce attraverso l'identificazione con il momento dell'intuizione-espressione, Della Volpe contrappone, come è noto, la necessità di considerare indispensabile, nella produzione e nella fruizione dell'opera estetica, la componente intellettuale *in quanto tale*. La *specificità* (e non quindi l'autonomia irrelata) dell'*astrazione*, in quanto *astrazione letteraria*, scivola quindi dal punto di vista gnoseologico alla necessità di dover essere ulteriormente caratterizzata come di tipo tecnico-semantico: il ben noto esito sarà la determinazione – pur sempre tassativa, ma ottenuta anche con il conforto di quanto Della Volpe ritiene di poter desumere dalla linguistica saussuriana e hjelmsleviana – del discorso poetico come «polisenso» o «contestuale organico». Il principale vantaggio dell'operazione sembra che risieda nell'aver recuperato all'estetica materialistica (e alla gnoseologia che da questa può essere accettata) il carattere conoscitivo della produzione e fruizione artistica, senza precipitare nella palude dell'irrazionalismo, se non addirittura del misticismo [cfr. Della Volpe 1963] (e senza, nel contempo, perdere di vista il carattere peculiare dell'esperienza estetica rispetto all'esperienza conoscitiva piú generale) o nella sua determinazione come esperienza scientifica. Ciò non toglie che tale risultato venga ottenuto anche attraverso una serie, se non di fraintendimenti, almeno di rischiose utilizzazioni di quelle nozioni che si è tentato qui di esaminare, pur nell'apparentemente caotico sistema di sensi e di significazioni che ora non pare piú possibile ignorare.

Proprio per attenersi solo all'accertata pluralità di usi, diversi ma concorrenti, di 'immaginazione', e al tentativo di vagliare i modi in cui viene recuperato o accettato il valore conoscitivo dell'esperienza estetica, i percorsi mentali di Della Volpe dovrebbero risultare particolarmente illuminanti, al pari almeno di quanto appaiono quelli crociani nel passaggio dalle prime alle ultime formulazioni e nel rapporto sempre piú intricato che si stabilisce fra espressione-intuizione, forma verbale e concetto nelle pagine prima dell'*Estetica* [1902] e quindi della *Poesia* [1935; cfr. De Mauro 1965].

La tesi della specificità dell'arte, di cui si è già riconosciuta la pertinenza conoscitiva, si presenta in Della Volpe ancor piú che in Croce come risultato da raggiungere, da dimostrare, sfatando stavolta il nesso immaginazione-intui-

zione-arte perché troppo limitativo in ragione del senso che «immaginazione» e «intuizione» acquisiscono ormai nel contesto di un certo lessico filosofico e della teoria della conoscenza ad esso correlata. In altre parole, i problemi che risultano strettamente congiunti, al punto da dover essere affrontati contemporaneamente, sono ancora il ruolo dell'arte, o dell'esperienza estetica, all'interno di una determinata teoria della conoscenza, e la necessità successiva di specificare tale ruolo, a costo di confinarlo in una sorta di ghetto artistico. Questa seconda esigenza di «specificare tecnicamente» l'esperienza artistica, pur avendone già riconosciuta la valenza conoscitiva e l'identità da un punto di vista gnoseologico con qualsiasi altra operazione razionale, può sembrare a prima vista di segno inverso rispetto alle preoccupazioni di «recupero gnoseologico», per cosí dire, che sono state dimostrate da Della Volpe. In realtà, è lecito supporre che l'esigenza della «specificazione» tragga origine piuttosto dal permanente timore di reimmettere, attraverso l'arte, nel nucleo stesso dell'ipotesi conoscitiva, quel valore di «irrazionalità» e di «incoerenza» che l'immaginazione ha effettivamente acquisito durante le sue avventure storico-linguistiche. L'osservazione non è probabilmente pertinente alla tematica dellavolpiana e alla *dialettica di eterogenei* che appunto esclude la preminenza cosí come il darsi esclusivo di materia o ragione, il dato presentativo spoglio di qualsiasi riferimento concettuale, cosí come, all'inverso, la concettualità priva di dati presentativi; eppure, anche se l'identificazione immediata del significato «passivo» di immaginazione avviene per Della Volpe in concomitanza con il contesto costituito dai termini 'dato presentativo', 'materia', 'contenuto', 'dato empirico', ecc., non è forse un caso che proprio la dialettica (di eterogenei) materia-ragione venga detta mostrarsi «con singolare chiarezza, nel mondo dell'arte (nel mondo poetico, nella fattispecie) per quanto suoni paradossale» [Della Volpe 1960, ed. 1964 p. 18].

È in ogni modo ovvio che la necessità di recuperare, accanto alla razionalità dell'arte, anche la sua «specificità», in un senso distinto da quello crociano, nasce da una preoccupazione comune a tutta l'estetica italiana postidealistica: la preoccupazione, cioè, di evitare possibili esiti panestetistici [cfr. Calogero 1947]; tale spettro, tuttavia, non dovrebbe piú aver ragione di sussistere, qualora il quadro di riferimento di una teoria estetica non fosse piú una teoria delle categorie dello Spirito, o una teoria delle facoltà interpretata ancora sulla falsariga idealistica, ma piuttosto una concezione *funzionale* che potrebbe a ragione venir estrapolata dalla lezione metodologica della linguistica contemporanea. Ma ciò sembra ancora estraneo agli svolgimenti della tematica dellavolpiana, che, pur alimentandosi, come si è detto, a testi cardine della linguistica, sembra piuttosto ricondurne le nozioni a un discorso manipolato in chiave della vecchia dialettica (e distinzione) contenuto/forma, o ancorarsi al postulato dell'identità pensiero-linguaggio; da tale postulato, e solo da questo, discenderebbe anzi l'obbligo di tener conto «dell'aspetto semantico (verbale, linguistico) delle immagini poetiche prese in esame, proprio per mostrare che, non essendovi, in concreto, immagini poetiche senza comuni denominatori lessicali (e, sottinteso, grammaticali) ed essendo, questi, veicoli *anche*

di *concetti*, si aveva cosí una prima smentita di fatto del tradizionale misticismo estetico, secondo il quale la poesia è "intuizione (o immagine) pura"» [Della Volpe 1960, ed. 1964 p. 89].

Successivamente, nella «semanticità», intesa nel senso già visto, si individuerebbe la chiave per effettuare la necessaria operazione di specificazione della conoscenza attuata dall'arte; ma appunto attraverso la nozione di 'polisenso' o 'contestuale organico' Della Volpe ritorna a quell'accezione di immaginazione che conviveva già nell'articolo dell'*Encyclopédie*: d'altra parte, l'insistenza e l'accentuazione sul carattere di «contestualità organica» ripropone quella nozione di 'unità' dell'opera d'arte che – accettata dal Croce anche per motivi gnoseologico-metafisici, se non per esigenze di sistema – aveva trovato una sua collocazione specifica, in rapporto proprio alla teoria dell'immaginazione elaborata da Hume.

In breve, sembra dunque che la condanna dell'immaginazione a livello estetico coinvolga soltanto l'identificazione dell'immaginazione con una sola delle accezioni in cui il termine vive nella tradizione culturale dell'Occidente: l'accezione per cui l'immaginazione viene in realtà addossata a una supposta teoria gnoseologica che esclude la concorrenza di una struttura od ordine organizzativo che viene invece visto come sinonimo di intellettualità (e quindi, in presenza di dati percettivi da organizzare, come sinonimo di conoscenza). La stessa teoria dellavolpiana che condanna ed espunge l'immaginazione sul piano già visto, è però, come dovrebbe essere ormai chiaro, costretta a reintegrarla proprio allorché si tratta di giustificarne e spiegarne l'autonomia rispetto alla conoscenza *tout court*: torna in gioco, in questo caso, il primitivo concetto empiristico e poi illuminista, parzialmente recuperato nell'*Encyclopédie*, dell'immaginazione come capacità di combinare e fondere percezioni diverse in un'unità posteriore al momento stesso della percezione e della memoria, e realizzato, al contrario (ad esempio in Hume, La Mettrie e Voltaire [1765]), attraverso l'opera dell'immaginazione stessa, che dunque «organizza» e «struttura», prima ancora di porsi anche come capacità visualizzatrice.

Le vicende, o le avventure, dell'immaginazione sono quindi intricate in dipendenza della latitudine – o della ristrettezza – dell'area significativa che i vari autori permettono alla nozione stessa di ricoprire. Sotto un altro profilo, sarebbe anzi possibile ritornare da capo sulla nozione stessa, indagandone le vicissitudini e la varietà delle accezioni nell'ambito della cultura psicologica e psicoanalitica, e, ancora, nell'ambito di interferenza tra queste ultime e l'estetica, o tra l'estetica e gli studi sulla percezione. Rispetto a questi ultimi non è possibile evitare di citare almeno Arnheim, se non altro per dissentire, in quanto egli ripropone (ancora!) il privilegiamento della percezione visuale e a livello concettuale e a livello artistico, approdando all'ammissione di una sorta di immediatezza che rimarrebbe pertinente a tale percezione anche una volta individuato l'aspetto astrattivo dell'immaginazione visuale stessa. Quanto è in gioco, ovviamente, anche nelle formulazioni piú recenti di Arnheim [1969] è appunto, e ancora, il senso in cui viene interpretata quella nozione

di 'astrazione' con cui già Voltaire doveva fare i conti nell'articolo «Imagination» dell'*Encyclopédie*.

Piú che soffermarsi su tali studi, sembra ora opportuno accennare a un'altra teoria dell'immaginazione, che, pur appoggiandosi anche alla psicologia analitica, tende attualmente ad essere riproposta soprattutto a livello di estetica e critica letteraria. Si tratta della teoria di Gaston Bachelard, la cui recente fortuna, oggi anche nel panorama della critica italiana, sembra ancorata proprio alla rivalutazione dell'immaginazione come facoltà d'approccio a fenomeni anche non esclusivamente artistici.

La nozione bachelardiana di immaginazione [cfr., ad esempio, Gagey 1969; Ginestier 1968] sembra iscriversi, inizialmente, sotto il segno dell'identificazione immaginazione - intuizione metafisica. Se ciò è parzialmente vero, anche per la curiosa e paradossale commistione di motivi bergsoniani nell'epistemologia bachelardiana [cfr. Gagey 1969], quanto emerge dalle pagine di Bachelard sembra tuttavia poter essere interpretato anche nel senso di una embrionale rinascita di una sorta di λόγος dell'immaginazione. A evitare facili fraintendimenti di tale asserzione, occorre precisare come essa vada intesa nel senso dell'intravista possibilità di studiare, attraverso le intuizioni bachelardiane sull'immaginazione, il dinamismo peculiare attraverso il quale sembra realizzarsi quella che Mallarmé definiva la «messa in scena interiore», il processo mentale che presiede all'interiorizzazione e alla rappresentazione e al particolare snodarsi ed associarsi delle immagini e dei simboli (verbali o nonverbali). L'operazione di recupero di Bachelard non è certo esente da rischi metafisici e anche mistici; e senza dubbio va correlata e corretta con studi anche di provenienza eterogenea che indaghino le strutture di approccio e di simbolizzazione implicite nella prassi e nella teoria psicologica e psicanalitica. [R. M.].

Arnheim, R.
1969 *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles (trad. it. Einaudi, Torino 1974).

Calogero, G.
1947 *Lezioni di filosofia*, III. *Estetica*, Einaudi, Torino.

Croce, B.
1902 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli.
1909 *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari.
1935 *La poesia. Introduzione alla critica e storia della letteratura e della poesia*, Laterza, Bari.

Della Volpe, G.
1950 *Logica come scienza positiva*, D'Anna, Messina-Firenze.
1960 *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1964².
1963 *Critica dell'estetica romantica*, Samonà e Savelli, Roma.

De Mauro, T.
1965 *Introduzione alla semantica*, Laterza, Bari.

Du Marsais, C. Chesneau
1751 «Abstraction», in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot..., et quant à la Partie Mathématique, par M. d'Alembert...*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1751-65, vol. I.

Gagey, J.
1969 *Gaston Bachelard ou la conversion de l'imaginaire*, Rivière, Paris.

Garroni, E.
1976 *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla «Critica del Giudizio»*, Bulzoni, Roma.

Gillmann, M.
1953 *Imagination and Creation in Diderot*, in O. E. Fellows e N. L. Torrey (a cura di), *Diderot Studies*, vol. II, University of Syracuse Press, Syracuse N.Y., pp. 100-220.

Ginestier, P.
1968 *La pensée de Bachelard*, Bordas, Paris.

Saisselin, R. G.
1961 *Ut pictura poesis*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XX, n. 4, pp. 145-56.

Voltaire (F.-M. Arouet)
1765 «Imagination», in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot..., et quant à la Partie Mathématique, par M. d'Alembert...*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1751-65, vol. VIII.

Si è spesso schematicamente distinto fra un'immaginazione imitativa o riproduttiva (cfr. **imitazione**, **riproduzione/riproducibilità**, ma anche **libertà/necessità**) e un'immaginazione creativa o costruttiva (cfr. **creatività**), soprattutto di «immagini» (cfr. **immagine**), ricondotta talora genericamente alle capacità inventive degli individui (cfr. **invenzione**). Anche se è evidente che i due aspetti non possono che intrecciarsi e sovrapporsi in vario modo, e che quindi non si può contrapporre un'immaginazione imitativa che elabora i dati (cfr. **dato**) sensoriali (cfr. **sensi**, **percezione**, **reale**) a un'immaginazione creativa come componente determinante dell'intelligenza, è purtuttavia indubbio che il termine 'immaginazione' può venir impiegato in diversi modi.

In certi casi può essere riferito alle capacità, o semplicemente alle intenzioni, progettuali (cfr. **disegno/progetto**, **progetto**), vuoi in particolare rapporto a un oggetto o a una **tecnica** (cfr. **innovazione/scoperta**), vuoi piú in generale nei confronti del funzionamento di un'intera cultura e società (cfr. **futuro**, **immaginazione sociale**, **utopia**). In altri casi si parlerà di immaginazione a proposito di aspetti del **comportamento e condizionamento** e del rapporto **natura/cultura**; in altri ancora sarà investito il piano dell'**espressione** e **produzione artistica** (cfr. **linguaggio**, **comunicazione**; ma anche **bello/brutto**, **arti**, **artista**); è questo il caso della **letteratura** e, piú in generale, della **narrazione/narratività**, in cui i processi di ricerca del materiale («invenzione») e costruzione dello stesso non sono che fasi di uno stesso lavoro, intessuto di **finzione** e **fantastico**, magari anche di **sogno/visione**, ma pur sempre, come ogni attività «immaginatrice», forma di **conoscenza**.

Progetto

1. *Osservazioni generali.*

Nel suo senso piú ampio e comprensivo 'progetto' significa anticipazione. Oggetto di questa anticipazione non è necessariamente un dato o un evento materiale. Malgrado nella sua circolazione corrente il termine risulti effettivamente usato in stretta aderenza ad una sua possibile connotazione referenziale, un tale restringimento «ontico» del concetto – forse favorito dal suo preminente uso speciale in architettura – pregiudica irrimediabilmente la comprensione delle sue fondamentali implicazioni «ontologiche». Un'analisi che non voglia risolversi in una semplice descrizione dell'uso linguistico del termine e delle sue matrici genetiche – la quale, peraltro, approderebbe a magri risultati, la derivazione dal latino tardo *pro-iectum* attraverso la mediazione del franco-provenzale *porjeter* (secolo XII), da cui *projet* (fine secolo XV) poi diffusosi nelle altre lingue occidentali, non essendo sufficientemente indicativa per un uso stabilizzatosi solo tardivamente (fine secolo XVIII) e con valenze semantiche molto specializzate, se pur varie (progetto architettonico, progetto di legge, progetto di produzione, ecc.) – una tale analisi, si diceva, non può che interrogarsi sul *per-ciò* di cui il progetto costituisce un'anticipazione. Tale *per-ciò* deve essere qui inteso secondo la sua intima duplice finalità: non solo dunque nel senso dell'inglobante previsione di ciò che viene anticipato, ma anche nel senso di quell'a-vantaggio-di rispetto al quale lo stesso prevedere trova la sua originaria possibilità. Questa radicalità esclude anche necessariamente che un'indagine su eventuali precedenti sinonimici possa assolvere ad un'adeguata funzione di supplenza nei confronti dell'insufficienza «costitutiva» di una fenomenologia linguistica tanto rarefatta ed esigua: essa infatti permarrebbe pur sempre al livello di un «che» statistico senza mai poter attingere al «perché», alla matrice ontologica del concetto.

In termini di maggiore aderenza storica la questione può essere cosí riformulata: quando, come e perché si schiude, nel pensiero occidentale, la possibilità di qualcosa come un progetto? E inoltre: quale significato bisogna attribuire al rinvenimento di eventuali variazioni del valore ontologico di questa idea?

Per poter rispondere a queste domande, per poterle, anzi, cogliere per linee sia pur generali in taluni momenti salienti, è opportuno delineare preliminarmente quei tratti strutturali che definiscono l'ambito funzionale dell'idea di progetto.

Il progetto, in quanto anticipazione, implica in primo luogo un riferimento al *futuro* quale proprio ed essenziale orizzonte di temporalità. Questo richiede il valore oggi corrente dell'idea, per il quale non c'è progetto senza futuro, né è ammissibile un riferimento progettuale al passato o al presente – comunque si debba intendere questa tenue linea di demarcazione tra passato e futuro (ma se proprio il presente, qui rivestito di rozza ambiguità, accennasse, per un altro verso, alla possibilità di un trascendimento della propria subordinazione all'immagine fluente del tempo, che ne sarebbe del progetto? Ecco una domanda cui

bisognerà trovare una risposta). Tale orientamento privilegiato non vieta, ovviamente, che la considerazione del passato possa rientrare nella costituzione del progetto; ciò che esclude è che questa possa rappresentarne una «condizione di possibilità», un suo costitutivo essenziale.

Il secondo tratto strutturale del concetto è offerto dalla categoria della *possibilità*. Prescindendo per ora dalla questione se questa vada caratterizzata in senso ontologico o semplicemente logico-modale (ma la cosa potrà apparire chiara in seguito a chi voglia raffrontare le diverse posizioni, per esempio di Aristotele e di Kant), deve invece essere subito sottolineata la strettissima interrelazione che sussiste – relativamente all'idea di progetto – tra futuro e possibilità. Si può anzi dire che l'integrazione fra questi due elementi è sufficiente a restituire la vera e propria matrice fenomenologica di tale idea. Il resto ne consegue come corollario, rappresentandone, per cosí dire, la struttura superficiale: e nondimeno la sua importanza non è secondaria in quanto molto spesso proprio qui dovrà essere ricercato il solo indice capace di registrare eventuali variazioni o spostamenti cui andrà soggetto, nel tempo, il rapporto tra quei due elementi originari. Ma se anche questi, a loro volta, alludono a qualcosa di piú fondamentale – e propriamente: al *fondamento* – solo questo andrà allora costantemente tenuto di mira, oltre il mobile variare della superficie, se una ricerca concettuale come la presente non vuol risolversi in una mera descrittiva, ma offrire piuttosto il senso dell'impegno e della scelta.

Ma se, come vuole Aristotele, per arrivare a ciò che è piú conoscibile in sé è bene muovere da ciò che è piú conoscibile per noi, da ciò che è piú immediatamente accessibile, sarà allora opportuno svolgere brevemente anche questi corollari, onde ottenere un panorama complessivo delle condizioni primarie e secondarie che definiscono l'ambito di funzionalità del nostro concetto.

Progetto è dunque un'anticipazione per il venire-in-essere di qualcosa che, rispetto al futuro, può essere qualificato come possibile. È evidente che ad una concezione rigorosamente deterministica del reale è del tutto estranea l'idea di progetto. Tanto il necessario che l'impossibile contraddicono infatti radicalmente la concepibilità di qualcosa come un progetto. Naturalmente il riassorbimento della necessità all'interno stesso del progetto, quale sua componente piuttosto che condizione di possibilità, come avviene ad esempio nel caso della legge morale kantiana, non rappresenta affatto (né lo vuole) un superamento della suddetta incompatibilità, ma semmai la sua conferma piú piena: tanto piú forte è infatti il «devi» della legge morale, quanto piú accessibile e autonoma è la possibilità della sua trasgressione – e non a caso l'«imperativo categorico» si propone come regola per la piú radicale delle progettualità, il mondo della soggettività etica. Tuttavia, senza dovere arrivare a Kant, si può anche ricordare che l'inconciliabilità fra progettualità e determinismo era stata già riconosciuta da Aristotele, il quale non aveva mancato di sottolineare l'autonomia dell'agire etico. Ma proprio queste analogie apparenti reclamano la piú cauta attenzione; giacché proprio nel *per-ciò* di questa autonomia, nel senso di quella libertà che è necessario ascrivere all'anticipare progettuale (in qualsiasi sfera questo si sviluppi), sarà dato riscontrare importanti divergenze.

Un ulteriore corollario implicito nell'idea di progetto riguarda il senso di una connotabilità positiva del possibile. Quest'ultimo, che nella sua neutralità logica di poter-essere e poter-non-essere rappresenta l'indecidibile disponibilità di quel futuro rispetto a cui il progetto «anticipa», viene appunto violato in tale sua neutralità e pre-costituito, in uno dei suoi due poli, come «dover-essere».

Questa pre-costituzione o pre-visione di possibilità sembra essere un fenomeno essenzialmente legato all'agire umano (da intendersi nel senso piú ampio, come agire tecnico, etico o teoretico); l'affermazione di un «progetto divino» o di un «progetto cosmico» manifesta infatti variamente la comune matrice antropomorfica di tali metafore, le quali, comunque vadano intese, mantengono in ogni caso una qualche insopprimibile dipendenza dal soggetto umano.

Tenere uniti nel complesso questi diversi fattori, valutandone di volta in volta il grado di incidenza reciproca, sembra essere l'unica via capace di ricostituire – se pure limitatamente a taluni momenti salienti – la «situazione» ontologica dell'idea di progetto. L'obiettivo è infatti quello di mostrare che ciò che è stato or ora sommariamente esposto nell'analisi dei principali tratti fenomenologici di tale idea rinvia ad una costituzione di senso piú radicale, rispetto alla quale 'anticipazione', 'possibilità' e 'futuro' alludono a problemi decisivi e non certo a meri dati di fatto. Risulterà allora chiaro che la portata ontologica dell'idea in esame significa ben di piú che una semplice «prospettabilità»; mentre il futuro, piú che come «garanzia», si manifesterà come l'indizio di una carenza originaria, alla quale ultima, propriamente, va riportato il senso autentico del moderno progettare. Tutto questo potrà tuttavia soltanto apparire attraverso l'indicazione di alcuni mutamenti fondamentali verificatisi nel pensiero occidentale, segnatamente riguardo al diverso valore che è stato attribuito, nel tempo, al soggetto umano nel suo rapporto con la realtà esterna o, piú essenzialmente, nel suo rapporto con l'essere.

2. *Il «determinismo» greco e il problema della soggettività.*

Se dunque il problema della «soggettività» è il perno intorno al quale si costituisce l'idea di progetto, se il senso di quella trascina con sé il destino di questa, di qui dovrà prendere le mosse l'indagine. Si sperimenterà questa «soggettività» ricercandone il primo delinearsi nel mondo greco, attraverso l'analisi dei due motivi della τέχνη 'arte' (nel senso ampio di 'agire produttivo intenzionale') e della πρᾶξις 'agire etico', i quali verranno considerati a partire da una precomprensione intuitiva di ciò che oggi significa 'progetto', in relazione cioè ai tratti strutturali sopra abbozzati. Nel riscontro sarà proprio la «buona fondatezza» della concezione moderna ad essere messa in crisi; giacché essa, se potrà proporsi come paradigma piú potente rispetto all'esperienza greca della τέχνη, tanto da autorizzare una caratterizzazione «a-progettualistica» di quest'ultima, sconterà però tale sua effimera vittoria nella relazione con la πρᾶξις, mostrandosi affatto inadeguata a comprendere nel proprio orizzonte l'originalità della concezione greca classica (qui svolta soprattutto in relazione ad Aristotele) dell'agire

etico. Ma questa crisi è necessaria. Solo con essa infatti potrà essere conseguito quello «straniamento» del concetto qui esaminato che vuole promuovere il passo ad un fine piú alto: il decentramento della «soggettità» del soggetto. Ma di questo a suo tempo; quanto allo «straniamento» esso si chiarirà cosí: che mentre nell'accezione oggi comune i tratti strutturali del progetto sono ordinati *dal* possibile *al* reale (con i corollari della previsione, anticipazione, creatività), la πρᾶξις si costituisce invece *nell'*atto *attraverso* la potenza. Essa, come si vedrà, sviluppa certamente una dimensione di progettualità, ma tale da non esprimersi come un proiettarsi-fuori-verso, ma piuttosto come *insistenza nel formale* attraverso l'inessenziale *mantenuta nel fondamento*. Potrà cosí forse apparire l'intenzione «fondamentale» degli esempi prescelti e insieme schiudersi la via che conduce al significato essenziale di 'progetto' (come progettare proiettivo) quale uno dei costituenti ontologici della moderna nozione di soggettività.

Ma innanzitutto: non si tratta qui certamente di riesumare i fantasmi della «bella umanità» ellenica, di riabilitare il preconcetto del suo oggettivismo, della sua armoniosa psicologia rispetto al dinamismo della concezione del soggetto umano propria del pensiero cristiano-moderno. A parte l'abusività di qualsiasi interpretazione a tutto tondo e la parzialità, ormai da tempo riconosciuta, di quella linea ermeneutica che ha trovato nella sistematica storica dell'idealismo hegeliano la sua espressione piú alta, è evidente che una tale concezione, subordinando ogni elemento del pensiero greco a quella rigida architettonica di essenze presuntivamente attribuitagli, ben poco spazio lascia al riconoscimento di quegli elementi di soggettivismo e di creatività pur non occasionalmente rintracciabili nel suo sviluppo. La sostanziale correttezza di questa avvertenza deve d'altra parte essere accompagnata dall'accortezza a non cadere nell'errore opposto: quello di attribuire allo spirito greco istanze speculative (Mondolfo [1955] parla addirittura di anticipazioni del *cogito* cartesiano) che solo molto piú tardi e in contesti culturali affatto diversi giungeranno ad effettiva maturazione.

Quindi, se il senso di una soggettività infinita, capace di riassorbire nel proprio progetto spirituale ogni momento dell'essere per affermarlo come semplice impulso del proprio movimento, è qualcosa che nulla ha a che vedere con la concezione classica della soggettività, da ciò non bisogna però neppure inferire una preclusione e un'assenza assolute – ciò che neppure Hegel si sognò mai di attribuire ai Greci. Una proiezione irriflessa degli orizzonti di attesa del pensiero moderno sulla filosofia classica approderebbe infatti inevitabilmente e sempre all'antitesi incomponibile tra una soggettività autonoma, legislatrice di sé e della natura, e una soggettività subordinata ai ritmi metafisici dell'essere e ancorata ad una precostituzione naturalistica.

Cosí, malgrado che fin dalle sue origini arcaiche, nella lirica, il panorama in movimento dello spirito ellenico sembri disporsi – pur tra espressioni contrastanti – ad un superamento del naturalismo omerico-esiodeo in direzione di quella valorizzazione della soggettività che troverà, verso lo scorcio del v secolo, la sua massima e conclusiva manifestazione nello sperimentalismo isocratico-democriteo e nell'illuminismo della sofistica e di Socrate, malgrado insomma tutti questi spunti non occasionali, la suddetta antitesi non mancherebbe di richia-

marsi alla comparsa del poema parmenideo, quale momento saliente e non obliterabile della fondazione oggettivistica del pensiero greco. Certo è difficile negare che la ripresa dell'unità parmenidea di logica e ontologia, operata dalla metafisica platonica, avrebbe rappresentato un evento di capitale importanza per lo sviluppo ulteriore del pensiero occidentale. Ma è lecito, solo per questo, sancire per tutta la filosofia classica una condizione di supino oggettivismo, e se mai, fino a che punto questo «oggettivismo» non è invece una deformazione indotta dal nostro «soggettivismo» – o forse ci illudiamo davvero che il relativismo storicista costituisca una forma sufficiente di immunizzazione contro ogni forma di interesse precostituito?

3. *Platone e Aristotele: τέχνη e creatività.*

Ma si accetti dunque, metodicamente, la presunzione di «oggettivismo» e la si commisuri alla concezione della τέχνη. Certo, allora in Platone la situazione si presenterà in qualche misura «bloccata». L'operare umano vi appare infatti irrimediabilmente subordinato alla preminenza del costituente ideale che funge costrittivamente da archetipo per ogni operazione, sí che questa, conseguentemente, risulta in conclusione uno scadimento dall'infrangibile purezza dell'idea. Se nel *Simposio* [205c] e nel *Sofista* [219b] la τέχνη produttiva viene indicata come quella che realizza un certo passaggio dal non-essere all'essere per cui pertiene ad essa una qualche «creatività», certamente non è il senso di quest'ultima che a Platone interessa tematizzare, ma l'indicazione si risolve ora in una esemplificazione del metodo diairetico, ora in una digressione nella trattazione dell'Eros. Mentre là dove la questione risulta affrontata con maggiore ampiezza (come in *Fedro* [268a sgg.]) il carattere di assoluta subordinazione dell'agire tecnico e della forma di sapere ad esso propria – già annunziato dal mito della Caverna [*Repubblica*, 514a sgg.] – rispetto alla vera realtà dell'Idea risulta esplicitamente ribadito (e cfr. anche il mito di Theuth [*Fedro*, 274b-275c] sulla superiorità della verità sull'invenzione). «Esistono molti letti e tavoli..., – Platone fa dire al suo Socrate, – però le idee relative a questi mobili sono soltanto due, una del letto e una del tavolo»; ma soprattutto «l'idea stessa non la costruisce nessun artigiano» [*Repubblica*, 596b]. Basterebbe peraltro ricorrere alla piú alta figura di τεχνίτης che il pensiero – non solo greco – abbia mai concepito, al Demiurgo platonico del *Timeo*, per mostrare come l'idea di un'anticipazione liberamente progettante sia largamente estranea al concetto classico della produzione; quest'ultima risolvendosi in ultima analisi nell'esecuzione di un modello formale, la cui essenza sempre-già-data rende vana e superflua l'idea stessa di un progetto «creativo» [cfr. anche Plotino, *Enneadi*, V, 8, 7; VI, 8, 17]. Neppure vi è, in linea di principio, una maggiore libertà dell'artefice divino rispetto a quello umano, tale da avvalorare quell'ipotetico trascendersi di questo verso quello, che indurrà piú tardi Leonardo a fare l'apologia della natura «divina» della mente dell'artista-inventore. Assai piú prossimi a Platone che ad Aristotele permarranno piuttosto quegli averroisti latini che, riconoscendo l'infrangibile e necessaria razionalità

del principio originario della «catena dell'essere», giungeranno alla piú radicale negazione del libero arbitrio della volontà divina.

Se dunque il modello (Idea, forma) è indipendente dalla sua copia sensibile e anteriore ad essa tanto nell'essenza che nel tempo, non c'è piú spazio, evidentemente, per qualsivoglia tentativo di elaborare o inventare alcunché di diverso, che proprio in quanto tale risulterebbe a quello estraneo o contrario, giacché anche la piú trascurabile innovazione formale violerebbe intrinsecamente il principio della completa attualità del mondo delle Idee. Legittimo è solo inventare, se inteso nel senso etimologicamente restrittivo di ri-trovare qualcosa di già-da-sempre disponibile. Non è quindi un'osservazione occasionale quella di Platone nella *Repubblica* (accenti simili compaiono anche nelle *Leggi*) quando, tracciando il profilo del buon artigiano, egli giunge a dire che vi è una giustizia della τέχνη consistente nella ripetizione delle stesse operazioni, nella (ri)produzione dei medesimi oggetti, da parte di chi vuole essere bene esercitato nella sua arte e in virtú della quale il tecnico «vorrà fare e dire le identiche cose che farebbe o direbbe chi è simile a lui» [350a].

Si potrebbe opporre a queste considerazioni il mito di Prometeo, simbolo della creatività umana e dell'umana aspirazione ad essere simili agli dèi (il che, si noti, renderebbe assai ambigua la precedente citazione platonica). Prometeo ruba agli dèi il fuoco, principio e simbolo di ogni τέχνη, per farne dono agli uomini; eppure è dubbio se la capacità di iniziativa espressa dall'eroe eschileo stia a significare proprio l'ideale dell'infinita perfettibilità dell'intelligenza e creatività umane, e non anche, piuttosto, il rovescio della medaglia, il rinnovamento del biblico castigo divino per il peccato di conoscenza [cfr. Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 42 sgg.]. In questo caso sarebbe ristabilita la piena armonia con la concezione che sarà di Platone, dove l'ideale della superiore umanità non ha rapporti con la τέχνη, ma si fonda in quell'elemento divino che è in noi e che trova la sua piena attuazione nella beata visione del bene (ἀγαθόν) e dell'identico, propria non già della «vita attiva» ma della «vita contemplativa».

Anche l'opposizione tra il mito di un'Età dell'oro e di una successiva degradazione dell'umanità, e il mito di un originario stato ferino dal quale l'umanità si sarebbe progressivamente riscattata per mezzo della tecnica e dell'intelligenza, è in verità un'antitesi mal posta se intesa a sottolineare, nel secondo caso, una valorizzazione del carattere teleologicamente progettuale della τέχνη. Tanto Platone che Aristotele, nell'accogliere la seconda ipotesi con la loro teoria delle catastrofi cicliche scandite dall'eterno ritorno del Grande Anno, ammettono sí l'idea di un sempre rinnovato inizio e di un sempre rinnovato progresso, ma tutto il loro pensiero lascia apertamente trasparire che per quanto la τέχνη possa rappresentare un momento storicamente necessario per il successivo costituirsi dell'ἐπιστήμη 'scienza' e della θεωρία, il sapere delle cose «divine» [Aristotele, *Metafisica*, 980a - 983a, 23], tale sua funzione si dispiega secondo un ordine fenomenologico del tutto incommensurabile con l'eterna struttura dell'essere. Ora, se l'ordine della conoscenza è, come vuole Aristotele con piú realismo del suo maestro, l'inverso dell'ordine della realtà, è solo a causa della limitatezza del suo orizzonte iniziale che vi appare qualcosa come un progresso, come un accresci-

mento progettuale di realtà. Compito del filosofo è allora quello di riportare a coincidenza i due ordini, ripristinando anche nell'ordine conoscitivo la verace congruenza del microcosmo umano col macrocosmo metafisico.

Tale sembra dunque il solo, autentico progetto concesso dal pensiero greco classico all'umanità, e per essa al filosofo: il riconoscimento dell'ordine necessario del cosmo nel quale ogni movimento e ogni produzione (nella sua espressione metafisica: passaggio dal non-essere all'essere) sono sempre già previsti nella struttura totale dell'essere. Si tratti di un trascendimento della δόξα (conoscenza sensibile, opinione) e di una sua negazione come in Parmenide e Platone, o di un penetrare, oltre la parzialità di ciò che è meramente singolare, l'unità dell'atto del mantenersi della forma nel fondamento, onde il singolare non è piú il casuale «questo» ma il sussistente individuo (τόδε τι) come in Aristotele, in ogni caso il formale è già-da-sempre, e riguardo ad esso la τέχνη non può essere che un'applicazione derivata.

Il vero ri-conoscimento (parola che piú di ogni altra approssima, sul versante conoscitivo, il manifestarsi della verità come dis-oscuramento: ἀ-λήθεια) non è compito della τέχνη, alla cui essenza è sufficiente il momento induttivo della ripetitività del generale; quanto al «vero», il suo non è un «cogliere» ma un «accogliere». Non è compito dell'architetto curarsi della dottrina metafisica della sostanza; suo dovere è però accettarne le conseguenze riconoscendo che ciò che è essenziale per lui (necessario e sufficiente) è di avere in sé la nozione formale per cui un certo oggetto possibile *è* una casa. I prodotti dell'arte dunque, siano essi opera umana o divina, si annunziano previamente attraverso un tutto formale determinato anticipatamente. Al tecnico è sufficiente accoglierli nel loro «che», senza interrogarsi sul «perché», sui principî ultimi di ogni movimento e produzione. Ma già nel doveroso accoglimento del «che» formale è virtualmente preclusa ogni istanza progettuale. È molto significativo, in questo senso, quanto Aristotele – riprendendo il paradosso socratico sulla menzogna [Senofonte, *Memorabili*, IV, 2, 20] – dice nell'*Etica Nicomachea* [1140b, 23] «nell'arte è preferibile chi pecca volontariamente», dove il paradosso sta ad indicare che ciò che comunque conta è la presenza dell'universale, giacché in assenza di questo neppure vi sarebbe una τέχνη. Coglie dunque pienamente nel segno Koyré quando, proprio a proposito del pensiero platonico e aristotelico, osserva che per esso «la τέχνη è abitudinaria quasi per essenza, perché essa opera conformemente alle regole che non comprende e che, di conseguenza, non è capace di criticare ed ancor meno di cambiare, se non per inavvertenza o dimenticanza» [1948, trad. it. p. 84]. Si chiarisce, in questa prospettiva, la ripresa aristotelica del principio ippocratico: «L'arte imita la natura». Ciò che risulta oggetto di imitazione non è questo o quell'ente naturale, e neppure il carattere d'inerenza del movimento naturale; a quest'ultimo anzi il principio poietico del movimento risulta addirittura opposto, essendo in qualche modo analogo a quello che Aristotele definisce «movimento violento» [cfr. *Fisica*, 254b, 13] – secondo il detto di Antifonte che Aristotele ricorda [*ibid.*, 193a, 13] «se si seppellisse un letto... non ne verrebbe fuori letto, ma legno». Oggetto d'imitazione è, se cosí si può dire, il principio metafisico della determinazione formale dell'essere. Ma si tratta, e qui

Aristotele non è meno rigoroso del suo maestro, di una determinazione che in questo caso – diverso sarà quello dell'agire etico – non può essere colta nella sua originarietà costitutiva. Il tecnico non è libero di scegliere le proprie forme: egli può certamente derogare da esse e quindi cadere nell'errore, ma certo la loro «scoperta» non è di sua competenza.

L'introduzione di una disponibilità progettuale del reale non sembra pertanto trovare, nel pensiero greco classico, un proprio orizzonte di fungibilità, se per progetto si intenda (modernamente) la possibilità, inerente all'agire produttivo, di ipotizzare formazioni nuove o anche solo parzialmente inedite da inserire nel contesto di ciò che è già disponibile. Se cosí fosse stato, si sarebbe infranto quel sistema di razionalità stabile e durevole che garantiva al pensiero classico l'intelligibilità di quel fatto, altrimenti irrazionale, che è il divenire del mondo fisico. Né Platone né, ancor meno, Aristotele sono peraltro inclini ad affidarsi al principio atomistico del caso come modello esplicativo del divenire (principio che poi, come dimostrerà ben presto Epicuro, non è certo piú liberale della «grande catena dell'essere»): il reale ha un senso (sia esso dato in una trascendenza ideale, sia esso offerto dal principio di inerenza della forma nella materia) che eccede in ogni caso l'irrazionalità del casuale. Si chiude in tal modo, per l'agire tecnico, nonché l'idea di una libera disponibilità formativa dell'essere, la possibilità e legittimità stessa del processo di rinnovamento inerente alla natura sperimentale dei suoi prodotti.

4. *Dalla* τέχνη *alla* πρᾶξις.

Ma in questa critica estrema, tutta traguardata a partire da un'ottica moderna, non sono infine risuscitati proprio i fantasmi di quell'oggettivismo statico che sopra era stato rifiutato? Ebbene, in una certa misura le cose stanno proprio cosí. Ma si trattava di un rischio calcolato, col quale certamente non ci si riprometteva di indulgere poi anche alle facili seduzioni delle interpretazioni a tutto tondo, abbandonando l'analisi del cosiddetto «naturalismo» greco alle preconcette ironie di un «copernicanismo» da *open society*, proprio a ben noti interpreti, per i quali l'indeterminazione del futuro si traduce in una completa disponibilità del reale all'investimento delle decisioni umane. Muovendo da una tale ideologia è facile qualificare come «determinista» o «a-progettuale» l'esperienza cosmologica dell'uomo greco, cui l'unità del mondo era data dalla stabilità qualitativa dei fenomeni in esso ricorrenti e per il quale, pertanto, la scoperta dei «principî» e delle «cause» di quella rappresentava l'obiettivo finale di ogni ricerca.

Certo, l'«armonia» del cosmo greco non è un semplice mito. Già nella culla del pensiero ellenico, nella Ionia del VI secolo, la formazione dei primi concetti scientifici del pensiero occidentale, κόσμος 'cosmo, universo' e φύσις 'natura, mondo', manifesta chiarissima la tendenza a risolvere la ricerca dei principî fondamentali dell'essere nel riconoscimento di un ordine cosmologico complessivo. Non si tratta di semplice animismo, come pure è stato affermato (Kuhn); l'aforisma di Talete, «tutto è pieno di dèi», assai piú che esprimere questa tendenza,

allude invece all'essenza intrinsecamente qualitativa degli enti naturali, al senso della loro unità e organicità sostanziale (il che, com'è noto, è fortemente implicito nella radice semantica del termine φύσις/φύειν, che vuol dire 'generare, crescere, concrescere').

Se dunque κόσμος e φύσις esprimono l'essere nella sua totalità ordinata, in questa è incluso inevitabilmente anche l'uomo, il quale non se ne eccettua come «essere piú nobile», come «principe della natura», come «fatto a imitazione di Dio», ecc., ma si tiene nel grado e nell'ordine che gli è stato necessariamente assegnato. «E non importa... nulla, – dice Aristotele, – che l'uomo sia il migliore degli esseri viventi; infatti vi sono altre cose molto piú divine dell'uomo per natura, come le splendidissime luci di cui si compone il mondo» [*Etica Nicomachea*, 1141a, 34 - 1141b, 2]. Non solo dunque l'uomo è parte della natura, ma il suo ruolo nel sistema cosmologico non è né superiore né inferiore a quello di qualsiasi altro essere: già per larga parte del pensiero greco vale la massima «Natura non facit saltus», secondo la quale qualsiasi grado dell'essere è parte insostituibile dell'essenza complessiva di questo: quella – come vuole il *Timeo* platonico – di essere la realizzazione del piú nobile e piú eccellente dei disegni (sulla a-progettualità di questo cfr. *supra*, § 3). Platone è, a questo proposito, chiarissimo: realizzare la propria natura significa rendersi perfetto nell'ordine che è stato assegnato (il che vale non meno per l'ordine ontologico che per quello sociale [cfr. *Repubblica*, 433c, d. Per l'intera questione e i suoi sviluppi successivi cfr. Lovejoy 1936]).

Questa caratterizzazione del cosmo come «migliore dei mondi possibili», dominante fino all'ellenismo, con la sola eccezione (perdente) dell'atomismo, sembrerebbe dunque escludere dall'universo «chiuso» dei Greci la possibilità di qualsiasi apertura progettuale nella valutazione della personalità umana. Certo, l'opposizione tra l'essenza «qualitativa» della cosmologia classica e la costituzione «neutra» (Kuhn) dell'universo copernicano e newtoniano mantiene una peculiare pregnanza esplicativa anche per quanto concerne il costituirsi dell'idea di progetto. E nondimeno il quadro non è cosí netto e concluso come può apparire dalle sue linee piú generali, né il mondo greco è il prototipo della perfetta razionalità [Dodds 1951], né, per quanto soprattutto ci riguarda, la concezione del tempo e del futuro vi è totalmente bloccata dal sentimento di un'insuperabile necessità (ciò che, se mai, sarà vero per lo stoicismo).

Il motivo dell'indeterminazione dell'essere (correlato metafisico di «movimento» e «tempo»), affermatosi fortemente già con Eraclito, si impone fin dagli inizi come uno dei luoghi di maggior travaglio per il pensiero greco, fino al periodo classico e oltre. La reazione, peraltro, non doveva tardare a venire nella forma di un rifiuto del mondo del «divenire» e del «movimento» (non-essere) e di un'opposizione incomponibile tra opinione sensibile e verità logica (Parmenide). Ma si trattava di un'alternativa che non poteva essere sostenuta fino in fondo (e della cui difficoltà logica si sarebbe fatto carico l'ultimo Platone) e che soprattutto declassava al rango insopportabile di non-realtà una larga parte (la piú larga) di ciò che immediatamente e innanzitutto noi diciamo «essere». La rivalutazione del significato (verbale)-esistenziale nei confronti del significato (nominale)-essenziale di 'essere' (il τόδε non è un τοιόνδε: il «questo» non è un «quale») rappresenterà cosí il risultato fondamentale della critica aristotelica all'idealismo platonico.

Alla nuova metafisica si affianca allora con Aristotele, come oggetto di scienza a pieno titolo (la fisica o «filosofia seconda»), il mondo dell'essere in movimento e soprattutto quel divenire nella forma della generazione e corruzione che è proprio delle regioni sublunari, di «questo» mondo, appunto. Alla legge dell'eterno e del necessario si sostituisce qui, per la complessa e non sempre razionalizzabile presenza degli elementi materiali, la legge del «per lo piú», cui si accompagna, opaco ma insopprimibile, l'avvento del caso, dell'accidentale, del fortuito. Si tratta, in verità, di un momento particolarmente felice del pensiero greco, non meno distante dal pessimistico casualismo epicureo che dall'imperscrutabile (e non meno pessimistico) determinismo della filosofia stoica, appena di là da venire.

Nessuna meraviglia però se, a partire dai suddetti presupposti, il pensiero aristotelico risulti affetto da una certa nostalgia dell'eterno; una nostalgia, peraltro, che in molti luoghi della sua produzione scientifica (fisica, biologia, cosmologia) lo Stagirita potrà agevolmente soddisfare, appoggiandosi ora all'effettiva eternità degli enti in esame (per esempio i cieli), ora a quell'eternità tendenziale espressa dalla costanza del formale [*Parti degli animali*, 642b, 5 sgg.]. E questo vale anche là dove, come nel caso già visto della τέχνη, l'universale formale sia assunto come «dato» (in questo caso, come in quello dei fenomeni naturali, l'irrazionalità della materia e l'eventuale frattura del caso possono essere trascurate in quanto non lesive della costanza complessiva del movimento [cfr. *Metafisica*, 1049a, 5-12]).

Ma se vi è un caso dove questa tendenza stenta a farsi spazio questo è proprio quello dell'*agire etico*, giacché qui – per parafrasare Kant – l'universale non è dato ma deve, appunto, essere trovato. Questo però non equivale a dire che Aristotele sia il primo fondatore di un'etica empirica, come pure è stato autorevolmente sostenuto (da Jaeger, in primo luogo). Al contrario, si può con sicurezza affermare che l'unità (intesa come coerenza, e non certo in opposizione alla piú che legittima proposta jaegeriana di una storicizzazione evolutiva) del pensiero aristotelico si manifesta non meno negli scritti etici che nelle altre opere del *corpus*. Non vi è dubbio, insomma, che un'adeguata interpretazione dell'etica aristotelica non possa prescindere dalle piú generali posizioni metafisiche del filosofo [su questo punto cfr. Aubenque 1963, pp. 6 sgg., contro Jaeger]. Come ogni movimento sublunare, anche l'agire etico, stante la struttura materiale composita di questa regione del cosmo, si radica secondo Aristotele in un orizzonte di contingenza. E tuttavia questa rappresenta una condizione ontologica preliminare soltanto negativa della prassi etica. Quale spazio potrebbe essere a quest'ultima riservato da un universo «laplaciano», dominato da un ferreo concatenamento causale degli eventi, se essa è innanzitutto deliberazione e progetto? Infatti «nessuno delibera intorno a cose che non possono essere diversamente da quel che sono» [*Etica Nicomachea*, 1139a, 14]. A fermarsi qui, la prassi etica si risolverebbe però in un fallimentare sforzo di riscatto da una situazione invero

non risanabile, una sorta di ontologico *status deviationis*. Il che può forse essere parzialmente vero, ma solo in via subordinata, e certo non tanto da autorizzare come conclusivo il giudizio che Schuhl dà dell'etica aristotelica: «Il dominio del razionale è il mondo sopralunare; la libertà non è che una mancanza, una imperfezione che si aggiunge a tutte le indeterminazioni che fanno del mondo sublunare il dominio della generazione e della corruzione» [1960, p. 44]. Giacché è anche vero, come osserva Aubenque [1963, p. 106], che «l'incompiutezza del mondo è la nascita dell'uomo». Ma in che senso?

Come si vedrà, nel senso che all'uomo, irrimediabilmente assegnato alla contingenza, è data facoltà – tenendosi in essa e agendo per essa – di penetrare, senza rinnegarli ma intervenendo attivamente in essi, quei limiti ontologici che definendo l'orizzonte dell'agire ne istituiscono ad un tempo la possibilità. Certo, in Aristotele, il fondamento di questa possibilità non deriva semplicemente dalla limitatezza dell'orizzonte della conoscenza umana, relativamente alla quale, ove fosse possibile risalire la serie infinita delle cause attingendo finalmente alla ragione sufficiente di ogni evento e di ogni situazione, sarebbe allora anche possibile prevederne le conseguenze future, e risolvere ogni anticipazione in una deduzione, senza vuoti né fratture, di cause ed effetti. E neppure essa si fonda sul trascuramento della versione megarica di questo genere di determinismo, basata – come viene messo in chiara luce nella *Metafisica* [1046b, 28 - 1047b, 1] – sulla mancata distinzione tra possibilità logica e possibilità reale (l'aristotelica «potenza», almeno a questo livello) e sulla surrettizia risoluzione della seconda nella prima, onde in grazia del principio di non-contraddizione tutto diviene necessario: passato, presente e futuro.

Se però ci si fermasse qui, la vera fondazione dell'etica aristotelica andrebbe ricercata nei primi due libri della *Fisica* o nel celebre capitolo IX del trattato *Dell'espressione* dove si tratta della indecidibilità logica delle proposizioni singolari al futuro. Certo, su queste opere riposa la «legittimità» del problema etico, ma l'essenza dell'agire etico e il senso della progettualità che in esso si rivela sono da ricercare altrove. Ebbene, il senso decisivo della proposta di Aristotele è da ravvisare innanzitutto nel fatto che il problema della temporalità, come garanzia liberante dell'azione, si vede assegnato un ruolo affatto collaterale rispetto a ciò che è autenticamente fondamentale: la natura intrinsecamente *particolare* della prassi etica; «l'azione, – infatti, – riguarda i casi particolari» [*Etica Nicomachea*, 1141b, 15].

Sul valore da assegnare a questa particolarità è opportuno procedere con grande cautela, onde evitare il rischio di banalizzare il pensiero aristotelico, facendolo promotore di una morale empirica o, peggio ancora, casistica. Con essa, innanzitutto, Aristotele si affranca dall'intellettualismo socratico-platonico [*ibid.*, 1145b, 22 - 1146b, 7], opponendosi insieme anche all'idea di una scienza del Bene, per la quale chi ne partecipi si trova automaticamente nel giusto. Egli obietta a questa dottrina che essendo «il bene... espresso nelle stesse categorie dell'essere» è evidente che esso «non potrebbe essere un universale comune e unico» [*ibid.*, 1096a, 24-28]; esso cioè, quale concetto transgenerico, non è in grado di fondare una scienza, grazie alla quale risulti possibile predeterminare

in ogni occasione la dimensione etica dell'agire. Ma neppure, all'opposto, l'intrinseca particolarità della prassi induce Aristotele a cedere alle seduzioni del relativismo protagoreo e, piú in generale, al soggettivismo della scepsi sofistica. Il quale relativismo, già da Aristotele criticato nella *Metafisica* [1009a, 6 - 1011b, 23], rappresenterebbe l'unica soluzione possibile del problema, se il particolare che è qui in questione fosse da ricondurre a quella interpretazione riduttiva e casualistica del «fatto» che egli stesso aveva avanzato nella *Poetica* [1451a, 36 - 1452a, 12], nel momento in cui sviluppava l'opposizione tra la filosoficità della poesia e il carattere occasionale e cronachistico della narrazione storica. È innegabile che residui di questa concezione svalutativa siano abbastanza agevolmente rintracciabili anche nella trattazione della prassi elaborata nel periodo piú maturo delle Etiche. E tuttavia significherebbe precludersi il senso piú originale e innovatore della dottrina aristotelica se si accettasse l'idea che il particolare qui in gioco non si riduca ad altro che al senso della irrazionalizzabilità accidentale dell'*hic et nunc* di fronte al valore scientifico dell'«universale».

È infatti dubbio che vi sia effettivamente – preliminarmente dato, o almeno da assumere al momento dell'azione – un qualche universale capace di determinare, sotto forma di norma o di fine, il senso della prassi o comunque di orientarlo in qualche misura. Certo, un'asserzione del genere può essere considerata ai limiti del discorso aristotelico, ma forse non lo è in misura maggiore di quelle interpretazioni (solo apparentemente piú plausibili) che continuano a chiedersi se l'etica aristotelica vada interpretata nel senso dell'«imperativo categorico» o semplicemente di quello «ipotetico» (Allan), o di quelle che ritengono che comunque una universalità si dia al termine della deliberazione, e che ad essa vada riportata la questione, tanto scomoda, della natura particolare dell'agire etico (Cooper). Assai piú sottilmente si è espresso Gadamer [1960] scorgendo al fondo del rapporto virtú «irrazionali» - virtú «razionali» la prima idea di quella peculiare tensione, caratteristica anche del fenomeno della comprensione storica, che si realizza nel momento in cui è in gioco lo sforzo di un'applicazione (non «deduttiva» o scientifica) dell'universale al particolare, e che si risolverebbe in una sorta di «universalizzazione veritativa» del secondo, senza che l'irripetibile individualità di questo vada in alcun modo perduta. L'interpretazione è suggestiva, e senza dubbio rappresenta la piú pregnante riformulazione, in chiave odierna, della tematica (non solo aristotelica) del καιρός, il 'tempo opportuno' della scelta. Ma il testo aristotelico consente aperture forse anche piú radicali.

L'interpretazione alternativa che qui si propone si appoggia su poche parole del testo aristotelico, pochissime anzi, ma fondamentali per una piú efficace determinazione della posta in gioco: *quale progettualità*? Ma essa rimarrà celata fino a quando l'interrogativo principale sarà quello del rapporto tra l'universale della legge e l'orizzonte particolare della futura azione etica. Non che un principio e un fine manchino assolutamente, ed essi sono il bene e la felicità (εὐδαιμονία). Questi però non sono regole *dell'*azione ma *per* l'azione. L'azione dunque precede. Ma attenzione: nessun irrazionalismo volontaristico in Aristotele. Quando egli, proprio in apertura dell'*Etica Nicomachea*, distingue il campo della prassi etica da quello della prassi produttiva, sostenendo che nel primo il fine

si identifica con l'attività (ἐνέργεια) mentre nel secondo esso è dato da un'opera definita (ἔργον) [cfr. anche *Metafisica*, 1050a, 21-30], non solo istituisce una dicotomia irreversibile tra un agire già interamente previsto nella preliminare definizione del ciò-per-cui (il fine) del prodotto, e un agire che ha in sé immanente la propria attualità, che, anzi, è l'immanenza originaria dell'atto e dove quindi il formale non è mai un εἶδος separabile (e quindi anticipabile), ma ne salvaguarda altresí l'intima razionalità come del proporsi continuo di una sintesi attuale dell'essere.

Al di là di tutte le oscillazioni e aporie riscontrabili nella caratterizzazione aristotelica dell'agire produttivo (τέχνη ποιητική) si potrebbe allora dire, ricorrendo ad un'espressione di ascendenza avicenniana, che mentre in esso l'essere interviene come semplice *complementum possibilitatis* della forma, per cui qualsiasi scacco si verifichi nel corso della produzione, questo, rinviando all'indeterminazione del principio materiale, non scalfisce minimamente il principio della determinazione formale della cosa, affatto opposto è il fenomeno della πρᾶξις. Se, infatti, nell'arte «è preferibile chi pecca volontariamente», lo stesso non può essere detto della prassi etica. Qui non si è piú nell'ordine dell'opposizione logica tra universale e particolare, tra l'unità astratta del concetto e l'indeterminatezza del singolare nell'infinità virtuale delle sue manifestazioni accidentali, ovvero tra l'unità dell'εἶδος e l'unità meramente numerica offerta dalla materia come *principium individuationis*. Tutto questo è piú degli interpreti che di Aristotele stesso; il quale quando afferma che nell'etica non è necessario ricercare l'esattezza propria delle scienze dimostrative [*Etica Nicomachea*, 1094b, 19-30], non intende affatto ridurre la ricerca ad una semplice fenomenologia descrittiva, ma sembra piuttosto propendere verso quel tipo di indagine aporetica che è l'unica possibile là dove qualcosa – come è il caso del «bene» – «si dice in molti sensi».

La natura particolare della prassi etica non è però una necessità astrattamente definitoria; essa è innanzitutto una scelta. Con ciò è escluso che essa soggiaccia passivamente all'orizzonte di contingenza che costituisce la cornice dell'agire umano, ma insieme anche essa non lo rinnega a favore di un'assoluta autonomia legislatrice che sia in via di principio «altra» dalla costituzione ontologica di quell'orizzonte (come sarà in Kant).

Ed ecco allora il senso profondo di questa particolarità: se nella prassi «l'oggetto dell'azione e quello della scelta [προαίρεσις] si identificano» [*Metafisica*, 1025b, 24] e poiché, come si è visto, non «si delibera sul passato, bensí sul futuro e sul possibile» [*Etica Nicomachea*, 1139b, 7-8], ciò significa che la vera opzione etica è un tenersi presso l'indeterminazione del contingente per l'unità della propria sostanza. Ad attingere la verità di quest'ultima non è infatti all'uomo sufficiente l'astratta determinazione definitoria «animale razionale», ma questa determinazione deve essere rischiata e custodita come una disposizione che continuamente si rinnova nell'unità di ogni singola scelta. Ecco perché quella εὐδαιμονία che è principio e fine dell'agire etico non può essere anticipata come regola in una definizione universale; essa è infatti un'ἐνέργεια la quale insieme trascende e salvaguarda l'orizzonte della propria contingenza. *Trascende*: in

quanto si istituisce come un'unità profonda e radicale, oltre la dispersione logica di quell'*hic* che è di volta in volta oggetto di scelta. *Salvaguarda*: nel senso che quella unità è *unità d'atto*, rispetto alla quale nessuna generalizzazione è possibile (generalizzare significherebbe infatti la perdita dell'atto), ma che proprio perciò vale come richiamo irripetibilmente esemplare (Aristotele propone la figura di Pericle) per l'analogo costituirsi di altre individualità etiche sull'unità del comune fondamento.

Ma attenzione ai rischi di una declinazione moderna dei concetti greci: «atto» non significa «stasi», immobilità soddisfatta di sé. Aristotele dice ἐνέργεια, che propriamente significa 'attività formale' *actuositas*. Non a caso il fine complessivo della prassi, quel bene che è anche εὐδαιμονία, viene indicato come una disposizione, la quale se da un punto di vista fenomenologico è oggetto di una continua rettifica, da un altro punto di vista allude a quella tensione fondamentale che, oltre la fallace trasparenza della pura possibilità logica (facilmente trasvalutabile in determinismo; si veda il caso dei megarici), assume il futuro innanzitutto come *possibilità d'essere*. Il che non vuol dire abolire la contingenza: l'uomo si trova continuamente nell'apertura della possibilità, ma come individuo etico deve incessantemente riprodurre all'interno di questo orizzonte il principio della precedenza dell'atto sulla potenza.

La prassi etica è dunque, prima ancora che un *fare*, un *essere*; anche se un essere che si deve continuamente fare. Ecco allora chiarirsi il senso di quell'ἐνέργεια che è essa stessa fine. Essa significa anticipazione – meglio: *mantenimento* – di una *particolarità* (*unità dell'atto*) capace di sopportare quel destino che la vuole essenzialmente assegnata al *particolare* (*unità del fatto*), senza soccombere alla dispersione accidentale di quest'ultimo, ma anzi, per esso, mantenuta nel fondamento. Cosí si spiega anche l'affermazione «alcuni ritengono che l'ἐνέργεια sia generazione, mentre invece è qualcosa d'altro» [*ibid.*, 1153a, 17]; non che essa non sia «anche» generazione (movimento produttivo), ma lo è, per cosí dire, *per accidens*, non *simpliciter* – quanto a dire che l'unità della prassi ha radici piú profonde che non l'agire stesso nella sua effettualità.

Certo, si tratta di un'unità che deve essere costantemente riproposta e riconquistata, senza che però questa limitazione «temporale» dell'atto ne rappresenti in alcun modo un indebolimento o una diminuzione. Le cose andrebbero diversamente ove il movimento potesse essere abolito, e con esso la contingenza e il tempo; infatti «se la natura di qualcuno fosse semplice, sempre la stessa azione sarebbe la piú piacevole. Perciò dio gode di un piacere sempre unico e semplice; infatti non v'è soltanto l'ἐνέργεια del movimento, ma v'è anche [quella] dell'assenza di movimento, e il piacere si trova piú nella quiete che nel movimento» [*ibid.*, 1154b, 27-30]. Qui sembra riaffiorare quella nostalgia dell'eterno di cui sopra s'è detto; e tuttavia essa non lede il principio di quel mantenimento d'unità che è la radice stessa della prassi etica, unità che è sí nel tempo ma non è tempo. È vero che Aristotele dice: «Bisogna, per quanto è possibile, farsi immortali» [*ibid.*, 1177b, 34], il che può avvenire nel corso della contemplazione teoretica. Ma, a parte l'impossibilità di una conquista stabile e integrale («per quanto è possibile») di tale dimensione, ciò sarebbe indizio di una superiorità soltanto

estensiva e non anche *intensiva* del fine stesso, nel senso di una continuità che qui sarebbe uno stato, mentre nella prassi etica è una costante riconquista. Quanto infatti al piacere che corrisponde a quell'unità/particolarità che è il nucleo stesso dell'agire, esso non può essere né inferiore né superiore a quello «divino» se è vero che «il piacere... è una totalità intera e in nessun periodo di tempo si potrebbe trovare un piacere, la cui forma diventi piú perfetta se se ne prolunga il tempo» [*ibid.*, 1174a, 16-19].

Ma questi sono corollari. Di tutto il cammino sin qui percorso si mantenga allora questo, che l'etica aristotelica impegna a un progetto strano e perfino inquietante, dove l'anticipare connesso con la libertà della scelta significa soprattutto un «mantenersi», dove l'uomo per corrispondere alla sua essenza deve essere intriso di contingenza e proprio in essa impostare, nell'assidua proposta della propria unità d'atto, il riconoscimento della propria giusta appartenenza al fondamento. Queste ultime parole sono ancora oscure; ma il loro chiarimento impone ormai il passaggio all'analisi della moderna «soggettività progettante».

5. *«Individuum» e fondamento.*

Si sono sin qui ricercate l'assenza o la presenza di elementi di progettualità nel pensiero greco classico. Il cammino si è sviluppato segnatamente sul terreno della τέχνη e della πρᾶξις quali momenti fenomenologici dell'umano ove a quegli elementi sembra affidato un ruolo piú decisivo. Ma l'essenziale richiamo alla *particolarità* – che assolve il ruolo di correlato pratico della nozione metafisica di *individuo* – che si è imposto nell'analisi della πρᾶξις in Aristotele, schiude ormai il passaggio all'indagine di ciò che è piú fondamentale, per la determinazione della matrice ontologica stessa dell'idea di progetto. Solo spingendo in questa direzione risulterà possibile intendere come la moderna idea di progetto (valga qui «idea» in senso platonico, come il necessario e l'essenziale di ciò che viene «partecipato» nell'uso comune di questo concetto), per il suo significato stesso, non possa emergere che dalle rovine di ciò che fu in essa pensato in epoca classica, dal rovesciamento dell'istanza classica del fondamento e dall'imposizione moderna di un nuovo fondamento.

Se le cose stanno cosí, allora anche quanto detto a proposito dell'etica aristotelica assume un piú ampio significato e valore. L'insistenza con la quale è stata sottolineata la natura *particolare* dell'agire etico – ciò che poteva sembrare estraneo o almeno inessenziale rispetto al nostro tema – voleva infatti imporsi quale pregnante indizio di come il pensiero aristotelico avesse concepito l'agire etico sull'analogia della relazione di fondamento. Per dire «fondamento» Aristotele usa l'espressione ὑποκείμενον. Ma di ciò verrà detto in seguito; al presente è opportuno insistere sul suo manifestarsi nel τόδε τι, l'*individuum*. È indispensabile tener ben ferma questa nozione, perché solo in essa si fa luce il nucleo dalla cui crisi emerge il senso della progettualità moderna.

Τόδε τι 'un certo questo', 'alcunché di determinato' non è l'«uno fra tanti», il «questo o quello» a piacere; esso esprime invece il valore di volta in volta in-

sostituibile del «questo» come rappresentante del fondamento. Il fondamento presenzia nel «questo» (τόδε). Il «questo», pertanto, non è il mero singolare distinto *per accidens* da altri «questi», esso è *individuum* che si mantiene nel fondamento conformemente all'unità significata dal τι. Τι non ha dunque affatto un valore generico o indeterminativo, esso piuttosto annunzia l'inerenza nel τόδε del formale significato dall'essenza (τὸ τί ἦν εἶναι). Al contrario di Platone, in Aristotele l'*individuum* non manifesta la presenza del fondamento come per una sorta di degradazione dell'intensità formale di un'idea trascendente partecipata, ma è piuttosto quel formale stesso nel modo dell'in-sistenza al fondamento. La relazione tra il fondamento e il formale manifestata dal τόδε non è allora una relazione di insufficienza (come vuole Böhm [1965]): l'uso dell'imperfetto per significare il perdurare del formale, l'ἦν del τὸ τί ἦν εἶναι (*quod quid* ERAT *esse*), ha il valore intensivo di espressione del poter consistere del formale sulla base di ciò che, come fondamento, costantemente lo sopporta. Certo, alla domanda «*Che cos'è* il fondamento?» Aristotele riconosce che per chi cerchi una risposta precisa, questa può essere solo: la materia. Ma il fondamento non è «qualcosa»; piuttosto esso indica ciò per cui (un «ciò per cui» non causale, però) c'è l'ente, ma solo nel modo del τόδε τι, come cioè alcunché di determinato. Il fondamento non *c'è*, il suo «c'è» è l'*individuum* come manifestazione del suo presenziare nella determinatezza del formale.

L'imbarazzo che ha sempre contrassegnato ogni interpretazione di questa dottrina, fin dai primi commenti medievali, è l'indice di una riluttanza profonda a concepire la possibilità di un'unità reale che, come manifestazione del fondamento, preceda tanto la mera singolarità sensibile quanto la pura unità ideale, e a intendere queste ultime nella semplice modalità del rinvio a quella, come alla propria condizione d'essere piú radicale. Certo, per noi, nella nostra esperienza quotidiana cosí come nella nostra esperienza scientifica (la quale è non meno un *per noi*) non sembra esservi altra via per attingere il reale che non sia o il singolare empirico della sensazione o l'unità logica del concetto. Ed è proprio a partire da questo presupposto che la dottrina del τόδε τι è stata generalmente interpretata. L'idea che in essa si esprimesse soltanto il senso della mera singolarità, il cui correlato formale poteva essere allora solo il concetto logico generico, ha segnato profondamente – salvo poche eccezioni – la tradizione dell'aristotelismo e l'ontologia da esso sostenuta. Sulla fragilità di una siffatta interpretazione non è qui possibile insistere; basti dire che con essa l'unità «analogica» originaria dell'essere – vero cardine della metafisica aristotelica – si è vista ritradotta in un facile «ilemorfismo», dove la forma essenziale e la materia come *principium individuationis*, piú che i rappresentanti conoscitivi di quella realtà piú radicale, venivano ad esserne interpretate come il fondamento stesso.

Che cosa abbia a che vedere il «progetto» con tutto questo potrà apparire in piena chiarezza solo quando verrà affrontata nella sua reale portata la crisi della nozione classica di fondamento. Certo è che proprio sull'oscuramento progressivo, fino al definitivo abbandono, di questa nozione (e dell'*individuum* come suo manifestante) si scandiscono le principali «condizioni di possibilità» per il costituirsi della moderna idea di progetto: *a*) la riduzione del fondamento alla ma-

teria che, quale mero ricettacolo dell'individuazione numerica, risolve l'*individuum* nel semplice esser-qui per la *perceptio* (una risoluzione cui Kant apporterà la sanzione conclusiva, facendo dell'*esistenza* una categoria modale); *b*) la messa in luce della temporalità come *medium* fondamentale dell'investimento umano sulla realtà, alla quale nella migliore delle ipotesi dell'alternativa Descartes-Berkeley viene concessa la consistenza di *res extensa*; *c*) lo sforzo razionalistico per l'imposizione di un nuovo fondamento e l'insormontabile insufficienza di quest'ultimo.

Questi tre motivi segnano il trapasso dalla metafisica classica al moderno antropocentrismo (per il quale «individuo» a pieno titolo è solo l'uomo-ragione), e insieme additano, nella conclusiva ricerca di un nuovo fondamento, la vera matrice ontologica dell'idea di progetto. Quest'ultima risulterà allora non essere un semplice concetto, che fra tanti altri emerga per il bisogno di connotare in qualche modo la capacità umana di anticipare sul reale; la sua peculiarità sta piuttosto in questo, che la struttura dell'anticipazione vi appare come un costitutivo proprio della soggettività, richiesto da quest'ultima per colmare la propria inadeguatezza ad imporsi nel ruolo di fondamento. Insomma: la soggettività si fa progetto nel momento in cui si propone come soggetto (fondamento). Ma per giungere a questo risultato il τόδε τι andava anzitutto ridotto al casuale della mera presenza. Fu questo il contributo del nominalismo alla nascita dell'uomo nuovo.

6. *Verso la modalizzazione del reale: Ockham e le origini del nominalismo moderno.*

Secondo una lunga e ben consolidata tradizione storiografica, il cui fondatore è certamente da riconoscere nel Burckhardt della *Civiltà del Rinascimento in Italia*, la riscoperta del valore del soggetto umano, dopo i lunghi secoli del *contemptus mundi* medievale, sarebbe da rintracciare nelle vicende sociali, politiche e culturali dell'Italia del XIV e XV secolo. Contro il collettivismo trascendente della *civitas Dei* si sarebbe qui, per la prima volta, ricostituito quel senso di una ideale «umanità» dei valori che già era stata dell'antichità classica: «L'Italia è la prima a squarciar questo velo e a considerare e a trattare lo Stato e, in genere tutte le cose terrene, da un punto di vista *oggettivo*; ma al tempo stesso si risveglia potente nell'Italiano il sentimento del *soggettivo*: l'uomo si trasforma nell'*individuo* spirituale, e come tale si afferma» [1869, trad. it. p. 125]. Si tratta di un'interpretazione che ha fatto scuola per molto tempo, ma di cui sono oggi evidenti i limiti e la parzialità: né infatti, come ha sottolineato la storiografia piú avveduta, la cultura medievale è oscurantista (quanto al suo presunto antiumanesimo, sono piú i «distinguo» che gli esempi positivi), né la società rinascimentale italiana è il solo *humus* nel quale possano essere ricercate le radici del moderno individualismo.

Certo, l'umanesimo e il Rinascimento italiani costituirono un terreno sul quale, per una singolare serie di coincidenze storiche, gli esempi della «nuova umanità» fiorirono con particolare icasticità, testimoni quasi programmatici della propria missione culturale. Dopo Francesco Petrarca, nessuno ne fu forse piú consapevole di Leon Battista Alberti, la cui figura vale qui ricordare come quella del primo teorico che abbia affrontato consapevolmente – sia pur limitatamente al settore dell'architettura [cfr. *De re aedificatoria*, I, 1] – il tema della «progettazione», addirittura impegnando tutta la sua attività di architetto a dimostrare la validità dei suoi principî (ad esempio l'idealizzazione dell'architetto come artista «liberale» e la conseguente dissociazione, da lui costantemente praticata, tra progetto ed esecuzione). E tuttavia, malgrado *aperçus* notevoli (gli esempi potrebbero moltiplicarsi), è un fatto che, come è stato autorevolmente sostenuto (Panofsky), la «rivoluzione» del Rinascimento italiano rimarrà sempre confinata alla sfera del recupero «estetico» dell'antichità, né perverrà mai ad attingere i veri fondamenti filosofici del soggettivismo moderno. Il vero atto di nascita dell'«uomo nuovo» va dunque ricercato altrove.

E infatti, al tempo in cui fiorivano questi esempi un'altra battaglia – ben piú importante, se pur meno appariscente – si era conclusa, o era sulla via di concludersi. Si tratta della disputa tra realisti e nominalisti sulla natura degli «universali». Originatasi nel secolo XI, sul terreno della logica, dallo sforzo di trovare una soluzione al dilemma lasciato aperto da Porfirio circa la natura degli aristotelici «generi» e «specie», «se siano entità esistenti in sé o siano semplici concezioni della mente» [*Isagoge*, I, 19], essa non avrebbe tardato a investire la gnoseologia, la metafisica e la teologia – vale a dire l'ἐπιστήμη tardomedievale nel suo complesso – risolvendosi infine, nei suoi esiti piú duraturi, in una vera e propria opposizione tra due diverse *Weltanschauungen*. Entrambe le parti, a partire dal momento della riscoperta latina di Aristotele (secoli XII-XIII), si sarebbero richiamate al pensiero del Filosofo, e a buon diritto. «Realisti e nominalisti del medioevo, per chiamarli con i loro nomi tradizionali, non avevano affatto torto a richiamarsi entrambi ad Aristotele, benché lo interpretassero, com'è noto, in due sensi diametralmente opposti, giacché i realisti soggiacevano alle esigenze platoniche della dottrina, mentre i nominalisti ne seguivano la potente inclinazione che la spinge verso la realtà concreta» [Gilson 1948, ed. 1972 p. 60]. In verità il reale oggetto del contendere non era affatto la lettera del testo aristotelico, né lo scontro verteva su questioni puramente filologiche. Al fondo premeva, ancora inesplicato, il nuovo statuto della soggettività.

È Guglielmo di Ockham che, idealmente, conclude la disputa, imponendo per i secoli a venire la supremazia indiscussa del nominalismo. Si tratta – come sempre, d'altronde, nella storia del pensiero – di una vittoria che è tale solo *ex post*: e nondimeno è senza dubbio con questo filosofo francescano che ha inizio quell'«epoca dell'essere in cui la ἐνέργεια è tradotta con *actualitas*» (e non indistintamente con la scolastica, come vorrebbe Heidegger, da cui la citazione è tratta [cfr. 1950, trad. it. p. 347; ma soprattutto 1961, II, pp. 410-20]). Sul senso di questa «traduzione», che è poi una «riduzione», sarà bene soffermarsi brevemente onde potervi cogliere il primo annunzio di quella «modalizzazione» dell'essere che tanta parte avrà nella formazione della moderna idea di progetto.

Ockham apre dunque un'epoca del pensiero in cui solo all'individuo viene riconosciuto il valore di realtà vera. Ma quale individuo? Si obietterà che in ciò

non vi è nulla di nuovo o di rivoluzionario, e che ben a ragione il *Venerabilis inceptor* si richiama alla dottrina del Filosofo per sostenere le proprie vedute contro la metafisica dei realisti. Giacché non era stato proprio Aristotele ad imporre, contro l'idealismo platonico, la realtà del τόδε τι, dell'*individuum*? Certo, ma non apparve chiaro o non si volle vedere che l'individualità, se intesa come mera singolarità, non giustifica nessuna pretesa di realtà, ma anzi si prospetta come un puro accidente logico, come ciò che vi è di piú irrazionale. Solo nel trasparire di quell'intima razionalità sua che è l'unità dell'atto che in essa si manifesta – unità ch'è doppiamente razionale nel senso che nel mentre si scopre come inerenza radicale del formale, si offre anche come appoggio e garanzia di quell'unità dianoetica che è la definizione [*Metafisica*, 1037b, 13-14] – Aristotele può superare la metafisica delle Idee del suo maestro, senza con ciò abbandonarsi a quel discorso sull'apparenza e sul non-essere, il cui rigetto aveva dato vita all'idealismo parmenideo e platonico.

Ma non poteva essere tale l'individuo di Ockham, per il quale questi erano temi non piú percepibili nella loro autenticità, muovendosi egli su un terreno dove, come si è accennato, un ilemorfismo mal compreso doveva ridurre l'atto, da realtà originaria, a semplice modalità o «perfezione» dell'essenza concettuale. A partire da un tale stato di cose, l'operazione di Ockham che, sconfessando l'originarietà dell'*essentia* veniva a riconoscere nell'*existentia* l'unico, irriducibile, livello di realtà, si proponeva ormai come una semplificazione inaudita ma necessaria. Con il suo «rasoio» il filosofo francescano introduceva nell'ordine del pensiero un principio di economia destinato a recidere alle radici un numero enorme di problemi sui quali si era travagliata la scolastica precedente, promuovendo quel declino della metafisica dal quale si sarebbe sviluppato il pensiero moderno.

E fu cosí che, con uno slittamento impercettibile per i nostri sensi formatisi a secoli di «nominalismo», il tema dell'*esistenza* – ormai depurato di ogni residua risonanza metafisica che potesse giustificarne un rinvio alla dottrina aristotelica dell'atto (ciò che era stato ancora ben vivo nella problematica tomista dell'*actus essendi*) – si vide ritradotto in quello della *presenza*. Una soluzione tanto (apparentemente) naturale e ovvia da autorizzare osservazioni come questa di uno storico recente del nominalismo: «Non essendo un concetto altro che l'atto del concepire, se noi abbiamo delle astrazioni e non le incarniamo empiendole di nuovo, queste non sono altro che dei flatus vocis. Un pensiero generale che rimanesse tale, senza servire a pensare dei singolari, sarebbe identico alla parola che lo esprime, un gergo inutile. Per contro il nominalismo mette l'accento sull'attività di costruire, esso valorizza l'azione e l'esistenza. Sarebbe dunque umanista, poiché afferma che le essenze non potrebbero esistere senza l'uomo, contrariamente a quanto sostiene il realismo, per il quale esse si impongono all'uomo» [Largeault 1971, p. 10, nota 7]. Dove a parte l'ingenua e inesatta caratterizzazione del realismo, ben si coglie quella valorizzazione dell'azione e dell'esistenza (che, se non esplicitamente di Ockham, certo sarà del nominalismo successivo) la quale non è invero che la controparte della svalorizzazione di ogni esistenza che non sia quella umana. Inizia qui quello sviluppo per cui «esistere» (nel senso

di «ciò che esiste») finirà per significare soltanto l'opporsi di un qualcosa (*objectum, gegen-stand*) al soggetto umano, mentre l'atto del giudicare, privato ormai di quella radice ontologica, di quella apertura preliminare, per cui esso era stato la manifestazione insieme di una partecipazione e di un intervento nell'essere, si troverà da ultimo legittimato a risolvere l'esistente nel semplice valore modale della copula (Kant). «Esistenza» vuol dire allora, in ultima analisi: convenire nella propria presenza al soggetto umano (o, in termini scolastici, all'anima). Di conseguenza la «valorizzazione» dell'esistenza neppure significa che in essa venga riconosciuto il fondamento; al contrario, significa la soppressione della questione del fondamento e la degradazione dell'*individuum* all'esserci del mero «questo», alla passività del «dato». «Esistenza» significherà, di qui in avanti, il semplice correlato empirico delle opzioni conoscitive e tecnico-progettuali del soggetto umano – una semplice «variabile dipendente».

L'importanza della funzione storica di Ockham non si esaurisce allora soltanto nel suo discusso «empirismo», nella «valorizzazione» dell'esistente singolare, ma ben esprime anche l'altra faccia della medaglia – di cui si nutrirà tanta parte del razionalismo secentesco – quella, cioè, della sua effettiva «svalorizzazione». A tanto, infatti, potrà essere fatto ammontare in seguito il senso di quella possibile soppressione ideale, quella «neutralizzazione» *ante litteram* dell'esistente, di cui si discute nei suoi scritti. Egli è stato il primo (insieme a Pietro Aureolo) a intuire la possibilità di una dissociazione gnoseologica dal presente, riducendo la supposizione d'esistenza ad una pura virtualità, attraverso l'espediente logico di una possibile intuizione del non-esistente, il cui solo limite sia rappresentato dal principio di non-contraddizione. Certo, in Ockham tutto questo si esprime nella superiore sfera della teologia, venendo a dipendere da quella *potentia Dei absoluta* che è il cardine stesso del suo contingentismo. Ma, ciò detto, non si può negare che ci si trova di fronte a un precedente essenziale nella formazione della nostra idea di «progetto», la quale per potersi costituire nella sua effettiva portata doveva attendere che l'*individuum* venisse risolto nella *semplice presenza* (perdendo cosí la sua «carica» ontologica) e che, insieme, il reale fosse reso integralmente disponibile all'investimento della soggettività umana. L'imperscrutabile *potentia Dei absoluta* del pensatore francescano abbandona l'uomo all'angoscia di un universo in cui ogni evento è il frutto di un *fiat* superiore dal quale egli è totalmente escluso. Ma all'angoscia succede la riappropriazione, all'ordine divino si sostituisce quello umano; in un mondo di meri esistenti, all'uomo pure è data la potestà del *fiat*. Se l'uomo è per Dio, il mondo è per l'uomo: è la riabilitazione della tecnica e della ragione attiva. Cosí, con il paradossale contributo del radicale determinismo averroista, «la disumanizzazione integrale del mondo aristotelico si capovolgeva in una dimostrazione della funzione essenziale della persona come libero farsi spirituale» [Garin 1966, p. 37]. Insomma proprio lui, l'«uomo nuovo», il «principe della natura»!

7. *Bacone: progresso e progetto.*

Sembra un tratto comune a tutti i maggiori pensatori, e quasi un destino del pensiero moderno, che il reale, quanto piú viene rivendicato nella sua concretezza, nella sua immediata presenza di «cosa», tanto piú risulta evanescente e sfugge, incomprensibile come un enigma. Le cose sono qui, distinte nella loro singolarità, a portata di mano; eppure la loro oggettività, la ragione del loro esserci è un problema continuo e quasi una minaccia. Il questo-qui, il singolare c'è, ma non si può «dire» (anche per il pensiero moderno: *individuum ineffabile*), e la sola via per com-prenderlo sembra allora quella di trasformarlo in qualcosa che individuo non è, quando non addirittura di trascenderlo.

Paradossalmente questa seconda soluzione pare proprio essere quella prescelta dalla corrente di pensiero che piú strettamente si riallaccia alla critica nominalistica della metafisica scolastica, l'empirismo anglosassone. Se l'essere-qui dell'esperienza diretta, l'immediata certezza dell'*impression*, pur essendo la sola realtà (l'empirismo, si badi, è del tutto refrattario alle sottigliezze logiche di Ockham), non riescono a dare affidamento, si rende allora necessario che la loro consistenza venga ripristinata per altra via. Il loro «essere» deve essere progettato, per acquistare stabilità esse devono essere trascese. Verso dove? Non certo verso le essenze o le Idee platoniche. Trascendimento significa allora: scavalcamento della immediata presenzialità del questo-qui nel riferimento all'orizzonte complessivo della temporalità, come al solo «orientamento» capace di donargli un significato. La presenza diviene cosí una semplice funzione temporale.

Su questi presupposti ha inizio il potente sviluppo, non piú interrotto, della scienza sperimentale, che doveva far seguito alla fondazione ockhamista del primato dell'esistenza (= presenza). Dove la voce solitaria di Ruggero Bacone era rimasta pressoché inascoltata, non avrebbe fallito, a due secoli di distanza, il programma di un «nuovo» organo del sapere dell'altro Bacone. Certo oggi le *tabulae* e gli *experimenta* di Francesco Bacone possono far sorridere per la loro ingenuità, eppure al suo tempo e nella sua terra esse ebbero una portata dirompente, contribuendo a stabilizzare definitivamente le già forti tendenze empiristiche delle maggiori università inglesi e a fare infine trionfare lo spirito di Ockham. In un mondo in cui l'«armoniosa» gerarchia sostanzialistica dell'aristotelismo tradizionale cominciava ad incrinarsi sotto gli attacchi concentrici delle discipline piú diverse – dall'astronomia (Copernico, Galilei, Keplero), alla cosmologia (Bruno), alla medicina (Paracelso, Vesalio), alla biologia (Harvey) – il cancelliere Bacone redige, proprio agli albori del secolo della «rivoluzione scientifica», i principî basilari della nuova deontologia dell'umano conoscere. Istanze emergenti e nuove speranze che in Bacone trovano espressione in una vivace polemica contro l'«immobilismo» degli antichi (fu lui, in fondo assai piú che Perrault, il vero iniziatore della *querelle des Anciens et des Modernes*), nel rifiuto di una concezione aristocratica del sapere, congiunto ad una robusta consapevolezza del ruolo sempre piú importante delle tecniche, e insomma dell'affermazione dell'«identità di verità - utilità, teoria-operazioni, conoscere-fare» [Rossi 1971, p. 173]; ma soprattutto, per quanto qui importa, nell'idea di un nuovo metodo della ricerca. Utilità e storicità: questi i parametri al cui interno si muove il criterio baconiano della verità scientifica. Ma che significa «storicità»? Bacone dice: «Veritas filia temporis». Ma allora, per qualificare la verità, bisogna anzitutto qualificare il tempo. Tale infatti, e non per caso, è la soluzione di Bacone, vero e proprio araldo di quell'idea di progresso [cfr. Bury 1920, cap. II] che è ancora oggi alla base dell'organizzazione e della promozione del sapere. La verità è dunque una funzione del tempo, ma questo ha un orientamento: per esso il presente è piú nel vero del passato e il futuro (sotto la clausola condizionale di un metodo che precluda ogni ricaduta nell'oscurità «idolatrica» del passato) piú nel vero del presente. È la metafora, oggi divenuta corrente, dello «sviluppo» storico. All'*immobilismo* del «vero» classico si sostituisce qui la *futurazione* del «vero» moderno – con uno spostamento dell'idea di verità che solo nei piú critici successori di Bacone si manifesterà in tutta la sua portata.

D'altra parte è un inevitabile corollario di tutto ciò che l'intenzione oggettivistica, che vorrebbe sorreggere il nuovo metodo (si veda ad esempio il primo aforisma del *Novum Organum*), si stemperi ben presto in un fragile antropocentrismo, dove la sola certezza sembra essere quella della fede nel progresso. Ma se il progresso è garanzia, la condizione del suo realizzarsi è inerente alla struttura intimamente progettuale del sapere (*scientia et potentia humana in idem coincidunt*), alla capacità che questo ha di anticipare porzioni di realtà e possibili esperienze che per l'innanzi erano oscuramente intuite o affatto ignote, strappando cosí alla natura – con la guida di una logica dell'induzione – i segreti in essa intimamente celati. In tal modo il sapere si qualifica decisamente nell'orizzonte della temporalità. Quest'ultima non è però relativa all'oggetto, come termine del rapporto conoscitivo, ma è preorientata dalla struttura stessa di un sapere significativo non già in virtú del suo oggetto ma del rischio della sua dinamica interna (si pensi alla dialettica ipotesi-esperimento). Il metodo baconiano dell'induzione, bandendo ogni ricorso a cause finali, non solo non cancella ma per certi versi addirittura accentua la natura proiettiva del sapere: non è piú il reale a manifestare una propria tendenzialità, ma questa inerisce alla dinamica stessa del metodo cui è essenziale il «proiettarsi-verso...» L'interpretazione della natura che Bacone polemicamente oppone alle anticipazioni degli antichi è invero assai piú di queste «anticipante» [cfr. 1620, I, 109]: essa tende ad assicurarsi, con l'ipotesi, un futuro dal quale la sua verità stessa dipende.

8. *Limiti di uno scetticismo rigoroso: disperazione e riscatto «temporale».*

Se con Bacone il voler essere presso le cose mediante l'esperienza e l'induzione vede spostarsi la verità loro su orizzonti sempre ulteriori, tanto che la validità del metodo deve appoggiarsi ad una previsione anticipata del futuro come tempo del dispiegarsi delle «magnifiche sorti e progressive» dei bisogni dell'umanità, con l'empirismo successivo, e soprattutto con David Hume, si procede ad una critica radicale dei fondamenti gnoseologici dell'induzione, sino a

smascherarne ogni millantato titolo di razionalità. Il «metodo» non sarà piú per Hume lo strumento per catturare il futuro: l'illusione che ciò fosse possibile riposava infatti, in Bacone, nel fraintendimento della reale natura del tempo (quello oggettivo, non quello storico-progressivo) che veniva pensato come un neutrale collettore dell'ordinata e costante successione dei dati. Con Hume si fa chiaro che il vero correlato del tempo non è l'universale di una connessione ricorsiva di eventi, ma è invece il singolare, l'*hic et nunc* dell'*impression*, sola realtà che *sia realmente* nel tempo e perciò effettivamente lo manifesti. Rigorosamente parlando, dunque, la verità è solo nell'attimo dell'*impression*, e solo questo attimo *è* tempo. Se allora nel tempo reale solo il singolare immediato *è*, ne consegue che ogni generalizzazione ed ogni regolarità istituiscono nessi fittizi, in quanto fuori del tempo. Ma proprio questo «fuori» è ciò di cui ha appunto bisogno il *common sense*, è esso l'oggetto di quella δόξα che, se non resiste ad una critica rigorosa, persiste tuttavia oltre essa. Noi, il «noi» della quotidianità media, abbiamo bisogno di *fingere* l'unità del tempo – il suo propagarsi oltre il presente come passato e come futuro – come dell'unica realtà che sempre *è*. Ecco allora che ciò che una severa ragione non può ammettere si rivela essere l'elemento essenziale di quegli «abiti» psicologici che formano il tessuto della nostra esistenza reale. In tale sede una *distentio animi* è possibile e perfino necessaria, a condizione però che essa si attenga strettamente ai limiti della propria costituzione psicologica, senza accampare pretese di obiettività. In conformità con questa clausola, *experience* e *habit* potranno allora rappresentare le due direzioni della *distentio*, in quanto disposizioni dell'immaginazione con le quali noi operiamo la ricognizione del passato e l'anticipazione del futuro. È attraverso questo duplice movimento riflessivo che noi *fingiamo*, al di là dell'irripetibile singolarità delle *impressions*, l'unità degli oggetti dell'esperienza, la loro sussistenza e il loro reciproco legame causale.

Un disperante rigore e una facile inclinazione al compromesso: questi i due poli tra i quali continuamente oscilla la scepsi humeana, della quale a buon motivo è stato detto da Russell che essa rappresenta la bancarotta della ragionevolezza del XVIII secolo. E infatti, innanzitutto, con Hume non solo l'unità del mondo naturale, il suo ordine e la sua sussistenza, ma l'idea stessa di un'esistenza oltre le *impressions*, l'uomo stesso nelle sue passioni e nelle sue proiezioni intersoggettive e infine in quella possibilità residua di costituirsi almeno come unità gnoseologica autoriflessiva, tutto risulta sospeso come fonte di un inquietante enigma. La disperazione filosofica con cui si chiude il primo libro del *Treatise of Human Nature* ha il sapore di una condanna senza remissione: perfino l'unica fonte di certezza che ci è data, la mera presenza delle *impressions*, si rivela celata nell'oscurità piú profonda, sia quanto alla loro origine sia al loro possibile uso.

Ma di fronte a questo limite estremo ecco che anche il freddo rigore di Hume vacilla. E poiché un'assoluta consequenzialità comporterebbe non solo la vanità di ogni scienza (cosa che Hume è ben disposto a concedere), ma in generale precluderebbe la possibilità di articolare un qualsiasi discorso, anzi addirittura una singola parola (per non dire della redazione di un *Treatise*!) egli si vede indotto

a riproporre come «normali» (= normative) le illusioni del senso comune, limitandosi ad un avvertimento scettico circa i loro fondamenti.

'Senso comune' viene allora a significare: vivere una dimensione intrinsecamente ipotetica del conoscere e dell'agire. Al di là dell'immediatezza reale, l'anticipazione del futuro *finge* un'esistenza possibile oltre il presente. D'altro canto se non v'è esperienza o conferma che possa rinforzare il valore dell'ipotesi (una induzione infinita è per principio non meno fittizia della cernita di pochi esempi), la «probabilità» che noi dalle nostre esperienze inferiamo a riguardo di eventi futuri non è altro che la fiducia psicologica in un ordine immaginario che nel passato è stata rinforzata dalla vivacità delle *impressions*. Invero, piú che *somiglianze* di stati psicologici non è lecito attendersi. Ma ecco che questa semplice attesa, non che essere uno stato di mera passività, si rivela invero non poco interessata, fino ad imprimersi nel valore stesso del tempo. In tal modo, malgrado gli sforzi iniziali per offrire una descrizione quantitativo-oggettiva del tempo, come successione di punti omogenei e indivisibili, Hume si vede da ultimo costretto a riconoscerne come ben piú reale la dimensione psicologico-qualitativa: *il tempo ha un orientamento*. Ancorché da un punto di vista astratto la successione dei punti sia ugualmente ripercorribile in entrambe le direzioni, in realtà l'immaginazione inclina, per naturale propensione, verso il futuro: «Preferiamo proiettare in avanti piuttosto che indietro la nostra esistenza, e seguendo quella che sembra la naturale successione temporale, passare dal passato al presente e dal presente al futuro. Ci rappresentiamo quindi il futuro come qualcosa che ci si avvicina sempre di piú, e il passato come qualcosa che si allontana... L'immaginazione anticipa il corso delle cose e considera l'oggetto tanto in quella condizione verso cui tende quanto in quella che consideriamo presente» [1739, trad. it. p. 453].

Hume non è davvero incline all'ottimismo nei confronti della natura umana, né è certamente disposto a riconoscere in questo incessante anticipare l'emergenza di qualche possibile mutamento o di una forma specifica di «creatività» (cfr. l'omonimo articolo in questa stessa *Enciclopedia*). La natura umana è, secondo l'autore del *Treatise*, fondamentalmente statica, né «progetto» significa per lui – come per Bacone – «progresso». Ma un passo fondamentale del pensiero moderno è stato infine compiuto, e con esso svelate le inevitabili conseguenze della conversione nominalistica dell'«essere» nella «presenza»: la soggettività umana, ormai affrancata dall'«illusione» di un ordine esterno stabile, e radicata nel flusso immanente delle proprie impressioni, ritrova una possibile unità nella facoltà psicologico-pratica di progettarsi e anticiparsi nel futuro. L'uomo, abbandonato l'essere, è ormai in ipotesi.

9. *Soggetto e fondamento.*

Sembra dunque che l'esito inevitabile di un nominalismo rigoroso comporti la crisi di ogni possibile istituzione di parametri per la regolazione dell'afflusso del reale alla coscienza. La disponibilità della mera presenza di Ockham e l'isti-

tuzione baconiana del futuro come garanzia di verità non sono elementi sufficienti a che un'indagine radicale come quella humeana possa riconoscervi altro che dannosi impacci sostanzialistici per un soggetto la cui «anima», invero, non è nulla di piú che un tenue schermo su cui le impressioni segnano la loro traccia fuggevole. E tuttavia, malgrado divergenze anche grandi, qualcosa di decisivo è comune a questi pensatori, e a quanto altri se ne vogliano chiamare in causa almeno dall'età di Descartes in poi – una certezza mai revocata in dubbio, mai sospesa all'inquietudine della domanda: la «soggettità» del soggetto umano. È questo il termine di riferimento ultimo per cui le impressioni hanno o non hanno un senso, è qui il centro di ogni speranza e di ogni disperazione, è il soggetto umano che progetta ed ipotizza, ed è in funzione sua che sussiste la possibilità di qualcosa come un futuro.

Insomma, scettico o razionalista che sia, il pensiero moderno è antropocentrico. Comunque e sempre è il soggetto umano il fondamento del reale, sia questo la mera espressione del flusso delle *impressions*, ovvero il correlato di una solida e immutabile tavola delle categorie. Ma che cosa nasconde questo luogo comune, che cosa significa «soggettità» del soggetto, e che rilevanza può avere tutto questo quanto al «progetto»? Già si è accennato nel § 5 a questo, che l'essenza del soggetto è di ordine progettuale.

È giunto però il momento di svolgere il senso di una contraddizione che là era stata taciuta – giacché infatti tra la *sussistenza* del «soggetto» e l'*uscir fuori di sé* del «progetto» sembra esservi contrasto. Che contrasto vi sia è innegabile; ma bisogna però anche avvertire che esso non è davvero il frutto di un lapsus teoretico occasionale di questo o quel pensatore, ma che, al contrario, si tratta di una necessità radicata nella costituzione stessa della moderna nozione di «soggetto», necessità che è anche il principale indizio della radicale insufficienza di questa. La domanda allora si impone: da dove viene questa debolezza del soggetto, onde esso è intimamente votato a uscire fuori di sé per poter essere se stesso; come mai esso si propone come un cosí incerto fondamento? Non sarà forse che il vero fondamento è già da tempo incompreso e oscurato, e ciò che ora si sostituisce ad esso si rivela incapace di sorreggere la costruzione, fino a soccombere del suo stesso tentativo di persistere come tale e ad abbandonarsi da ultimo a un'inesausta rincorsa di sé (si pensi a ciò che dirà Nietzsche sul «carattere prospettico della vita» come «Volontà di potenza»)?

Si tratta infine di chiarire che cosa significa *soggetto* e che cosa esso abbia a che fare col *fondamento*. A tal fine è necessario chiedersi: che cosa accade al soggetto (*subjectum*) una volta che fin dagli inizi del pensiero moderno esso viene interpretato come *Ego*, come soggettività [cfr. Heidegger 1961, II, pp. 141 sgg.]? Per i Greci *subjectum* è l'ὑποκείμενον che, come si è visto, significa 'ciò che sta al fondo', 'ciò che offre il fondamento'. Certamente, per essi il fondamento si annunzia solo a quello sguardo che, attraverso la costruzione, sa scorgere il sostrato sul quale questa riposa. Vedere la costruzione è comprenderne il fondamento. Quest'ultimo, allora, non va inteso come «materia», cosí come anche il vedere non è il semplice percepire una «presenza», ma è, come s'è detto, intendere il τόδε τι. Quando questo non avvenga – come è il caso del pensiero moderno – allora ciò che è «costruzione» diviene «costrizione» o, fuor di metafora, il fondamento viene pensato esclusivamente a partire dall'essenza, come semplice sostrato predicamentale.

Una tale accezione era, invero, anche prevista dal pensiero aristotelico, per il quale ὑποκείμενον significava, ma solo in senso derivato, il soggetto della relazione apofantica (giudizio). Non si trattava già, per lo Stagirita, di una distinzione oppositiva, ma piuttosto del graduarsi di uno stesso senso ora nell'ordine ontologico, ora in quello logico. Ma ecco che nello sviluppo del pensiero, grazie anche alla mediazione di Boezio, la connotazione logica di *subjectum* assorbí progressivamente, fino a renderla affatto inavvertibile, l'autentica radice ontologica del concetto. *Soggetto* diviene allora, esclusivamente, il «primo» nell'ordine delle categorie, ciò che non può essere piú predicato di altro. Di qui a fare dell'*anima* il solo *subjectum* il passo sarà breve; con il doppio vantaggio di rivalutarne il significato «fondamentale» lasciandosi insieme aperta la via all'integrale esaurimento di tale fondamentalità nell'ordine del logico. Con questo però, anche, il soggetto apofantico risultava spogliato della possibilità almeno di accennare al fondamento, mentre il baricentro della relazione predicativa veniva riportato all'universalità categoriale del predicato, la cui fonte di legittimità era appunto l'*anima* (tale, in definitiva, il senso della diversa inclinazione «intensionale» ed «estensionale» rispettivamente dell'apofansi antica e moderna, protesa la prima alla determinazione del valore del soggetto del giudizio, la seconda alla sussunzione di quello all'universale del predicato – *praedicatum inest subjecto / subjectum inest praedicato*). Cosí, progressivamente, è *l'anima* a imporsi come *subjectum* verace, fino a che essa non riceve, con Descartes, il crisma conclusivo di centro delle operazioni logiche, di sostanza prima e autenticamente fondamentale (*res cogitans*). Solo l'*Ego* è *subjectum, fundamentum inconcussum*.

Ma come può avvenire che, nonostante un cambiamento cosí decisivo, al primo membro della relazione predicativa venga tuttavia mantenuto questo nome di *subjectum*? Si tratta semplicemente di un residuo terminologico conservato per inerzia, di un appellativo ormai solo convenzionale, oppure il suo perdurare tradisce un reale imbarazzo del pensiero, incapace di rimpiazzare adeguatamente, nell'*Ego*, la verità del *subjectum* (fondamento) «classico», la quale si trova cosí a persistere, sia pure nella derivatezza del logico, e nondimeno in modo tale da mostrarsi comunque refrattaria ad una cancellazione definitiva? E se no, donde trae forza il persistere di questa inquietante omonimia tra il soggetto della relazione apofantica e l'altro soggetto, l'*Ego* come nuovo fondamento? Forse che il soggetto apofantico e il soggetto-soggettività (il nuovo fondamento) sono una medesima cosa? Che la risposta a tale quesito sia negativa lo si potrà constatare valutando il diverso orientamento che, conformemente ai due poli della relazione predicativa, distingue il primo dall'altro «soggetto». La soggettività, infatti, si esprime soprattutto nel predicato. Come sola eccezione a questa non-identità potrebbe essere avanzata la seguente proposizione: «Io penso», *Ego sum res cogitans*. Eppure, anche qui dove parrebbe di poterne cogliere l'origine, la surrezione logicistica si presenta già all'opera, nel presupposto dell'assoluta equivalenza di fondamento-essenza-categorialità; sicché tra i due termini non vi è

affatto identità ma la relazione è piuttosto la seguente: «"Penso" condizione, "Io" condizionato» [cfr. Nietzsche 1886, trad. it. p. 60].

Se dunque la fondamentalità dell'*Ego* è essenzialmente inerente alla sua natura categoriale, se l'*Ego* avendo riassorbito in sé integralmente la tradizionale *essentia* è ormai il vero *soggetto* (fondamento), che cosa infine rimane a quel *quid* che esso viene a fondare perché a questo, nel momento della relazione predicativa (nel momento della «fondazione»), venga mantenuto l'appellativo di «soggetto»? Non sarà forse che ci si trova di fronte ad una sorta di sdoppiamento del fondamento stesso – ormai completamente estraneo al senso originario di ὑποκείμενον – tale che la sua funzione risulta ora espressa, sia pure in modo difforme, da entrambi i termini della relazione apofantica? Ricorrendo a concetti tradizionali sarebbe possibile allora dire che: la decomposizione del tema classico del fondamento, già annunziata dalla sviante alternativa *essentia-existentia* e perfezionata nella riduzione della «nuclearità» dell'*individuum* alla disponibilità della mera presenza, proprio sul punto di ricevere il suggello conclusivo nella pretesa della metafisica della soggettività a dedurre razionalmente l'*existentia* dall'*essentia*, lascia trasparire un persistente residuo, il cui indizio piú manifesto è la conservazione del nome di soggetto «anche» per il primo termine della relazione predicativa. Tale residuo altro non è che la soglia di non-sussumibilità dell'*existentia* all'*essentia*, ovvero: la disponibilità del reale non risulta pienamente controllabile a partire da un investimento puramente deduttivistico.

Il massimo sforzo, prima di Kant, per la composizione di questa difficoltà fu operato dalla metafisica razionalistica leibniziana. Ma è significativo che il fallimento del tentativo di una risoluzione pura dell'*existentia* nell'*essentia*, di una giustificazione, effettivamente praticabile, della originarietà del logico, induca infine lo stesso Leibniz ad ammettere che la soggettività umana, nel proporsi come fondamento, si rivela, nella sua inadeguatezza a tale compito, come «bisognosa di tempo», e che solo nell'assimilazione proiettiva di tempo essa può garantirsi nell'assolvimento di tale ruolo. Una ulteriore conferma, insomma, di quella solidarietà irrinunziabile tra soggetto e progetto, che è il risultato necessario del tentativo della soggettività di sormontare la propria originaria incapacità ad imporsi come fondamento, obliterando dapprima il senso di tale insormontabilità nella mera esteriorità del «dato» (o mera presenza) e in seguito riducendo anche quest'ultima alla (pseudo) formalità dell'anticipazione temporale.

Che si tratti di una semplice vittoria tattica e niente affatto risolutiva è dimostrato dal ruolo nettamente subordinato (e tuttavia inevitabile) che Leibniz annette a questa soluzione, rispetto alla normatività rigorosa (e tuttavia solo ipotetica) che egli ascrive e incessantemente ricerca per un'autentica fondazione della natura «fondamentale» della pura soggettività logica. Il tentativo di Leibniz si sviluppa in tre direzioni principali, una logica, una gnoseologica e una metafisica, corrispondenti a tre aspetti del suo sistema dell'«armonia prestabilita». Alle due prime, che per brevità è meglio considerare congiuntamente, corrispondono i suoi sforzi per l'elaborazione di un metodo per la definizione delle nozioni prime, di quelle idee innate, il cui catalogo fungerebbe come una sorta di «alfabeto dell'essere» in virtú del quale ogni stato di questo potrebbe essere ricondotto alla sua originaria possibilità logica (ma si ricordi: *possibilitas* = *essentia* = = *fundamentum*). L'ideale di Leibniz è, in questo senso, la scoperta di quell'algoritmo totale che, in ogni giudizio, garantisca l'assoluta identità dei termini, o, altrimenti detto, l'individuazione della *ratio* della perfetta congruenza tra il reale e il possibile, tra le «verità di fatto» e le «verità di ragione». Ma una tale facoltà è riservata a Dio. Quanto all'uomo, una volta che egli, come «soggettività», si è arrogato l'ambizioso ruolo di «fondamento» (o almeno di piena partecipazione ad esso per via razionale) da lui esercitato nel modo della categorizzazione predicativa, qualcosa si oppone al conseguimento di quella completa reciproca trasparenza di «reale» e «possibile». Il soggetto apofantico mostra infatti di non essere integralmente risolubile nella sua spiegazione categoriale operata dal soggetto-«soggettività» (o, in altri termini, l'*existentia* non si mostra pienamente deducibile dall'*essentia*). Ad onta di tutti gli sforzi di Leibniz e del razionalismo successivo (la scuola wolffiana), l'analisi delle nozioni non perverrà mai a quella «perfezione» ultima (l'*existentia* come *complementum* dell'*essentia*) che suggella nell'esistenza l'assoluta verità dell'universale. Il razionalismo anela a ritrovare il τόδε τι per via logica, ma l'impresa gli è preclusa proprio per quel vizio d'origine che è l'oscuramento del vero ὑποκείμενον.

È estremamente significativo che il fallimento del razionalismo si manifesti con piú chiarezza proprio là dove Leibniz concentra le maggiori energie per il superamento di questa difficoltà, vale a dire nella fondazione metafisica dell'individuo (monade). Non è certo un caso che lo scolastico *individuum ineffabile* – che in prospettiva autenticamente aristotelica vuole significare l'impossibilità di una riduzione completa del fondamento all'essenza, ove questa sia intesa come *effabilitas* logica – venga interpretato da Leibniz, e dal razionalismo in genere, come impossibilità (meramente «quantitativa») di uno sviluppo completo delle note concettuali relative al soggetto (apofantico) da determinare. L'«ineffabilità» non indizia piú allora di un limite onto-logico, ma quasi una mancanza di tempo o di strumenti logici sufficientemente raffinati. Per questo Leibniz, il piú strenuo paladino dell'*individuum*, è anche il piú lontano da una comprensione ontologicamente adeguata di esso. Per quanto egli eviti il ricorso al *principium individuationis materialis* e si sforzi di offrirne una determinazione formale, tuttavia egli non può arrivare a intendere l'individuo «classicamente», come rappresentante del fondamento. L'in-dividualità del giungere a manifestazione del fondamento nell'*individuum* (ὄν = ἕν) si converte in Leibniz nella divisibilità in-finita di questo. Lo sforzo di evitare una disintegrazione completa del reale si orienta allora verso l'interpretazione dell'individuo come nucleo inesteso di attività. A tal proposito Leibniz ricorre al concetto aristotelico di ἐνέργεια che egli, invece che come *actuositas*, intende come *activitas repraesentativa*! L'individuo è, insomma, un centro infinito di rappresentazioni che, in ogni suo stato, mantiene un'apertura totale sull'essere. Ma infinito non è lo stesso che originario. Il privilegio dell'originarietà è riservato all'intelletto di Dio, sola monade che realizzi nella piena identità la perfetta reciproca trasparenza di *posse* ed *esse*. L'essenza logica della monade-Dio è tale che egli non ha bisogno del giudizio per affermare la realtà, né di ricorrere ad alcuna connessione discorsiva di rappresentazioni

per conoscerla; quale *intuitus originarius* egli è la suprema copula non copulante, il sempre identico *è*. Per contro in ogni monade creata, l'inadeguatezza a riportare l'*esse* alla sua originaria identità logica con il *posse* è anche il limite che ne stabilisce l'impossibilità di un'assoluta autotrasparenza, l'inattingibilità dell'origine logica della propria situazione, del proprio «punto di vista». Ma piú originaria ancora dell'inaccessibilità della *propria* situazione totale, per un *intuitus derivativus* qual è quello della monade spirituale «uomo», è l'impossibilità di arrivare a conoscere anche solo «confusamente» il momento supremo (fuori del tempo) in cui la «volontà conseguente» divina ha «calcolato» tra gli infiniti mondi possibili (cioè nella sua essenza stessa) l'armonia complessiva del migliore di essi [cfr. in proposito le osservazioni di Kant 1790, § 85].

Non resta allora che il carattere intrinsecamente successivo della conoscenza umana, per la quale l'impossibilità di un'apprensione globale dei propri stati rappresentativi si traduce nella necessità di un loro collegamento nell'ordine di uno sviluppo. Insomma, l'inattingibilità della piena «sufficienza» (e Leibniz si appoggia non poco all'ambiguità del concetto di «ragion *sufficiente*») della ragione di ogni singolo stato rappresentativo, dovuta all'originaria imperscrutabilità di quel razionale *fiat* che, in ottemperanza al principio della *incompossibilitas diversorum*, ha voluto che l'essere fosse, piuttosto che il nulla, ripropone alla ragione umana l'«armonia», come costanza delle relazioni nel tempo. La razionalità «sufficiente» del reale può dunque essere riconosciuta solo in base al tempo. Quell'*essentia* dell'oggetto che si manifesta nel *phaenomenon bene fundatum* è unicamente concepibile nella forma della predeterminazione temporale di quest'ultimo: «L'indizio migliore della realtà dei fenomeni, che basta anche da solo, è il successo nel predire i fenomeni futuri in base ai passati e ai presenti» [Leibniz 1707, trad. it. p. 472]. Se il presente, come Leibniz scrive nel 1702 al Bayle, «cammina gravido del futuro», il solo modo per tenerci in esso è custodire, salvaguardandolo con l'anticiparlo, quel frutto che esso porta con sé. Cosí, ciò che da Dio è già da sempre pre-visto nell'eterna regione dei possibili, rappresenta invece, per quell'ἐντελέχεια che è la monade spirituale «uomo», l'oggetto dell'inesausta conquista (ἐν ἔχειν) di quel τέλος che egli stesso è; e questo malgrado egli ben si sappia prefigurato nel disegno immutabile dell'«armonia prestabilita» (si noti come, ancora una volta, l'affinità con le posizioni aristoteliche è solo apparente: qui l'ἐντελέχεια è interpretata come insufficienza del fondamento e bisogno, là come un costante tenersi aperto alla necessità di esso). Si è giunti cosí alle soglie dell'evento: la ragione si temporalizza, il concetto si fa progetto.

Quanto in Leibniz è ancora oscuro presentimento e sforzo, giunge con Kant a matura consapevolezza, nel riconoscimento e nella definizione dei limiti del ruolo «fondamentale» della soggettività. Kant scopre che il soggetto è diviso in «facoltà», ciascuna delle quali prefigura una specifica inclinazione verso l'essere, il quale però, per dirla schiettamente, non è nulla di piú che una variabile dipendente di questi atteggiamenti. Il soggetto è in ogni occasione fondamentale: il compito della filosofia «critica» sarà allora quello di regolare correttamente il gioco delle parti evitando travasi indebiti da una funzione all'altra e ad un tempo

definendone la specifica «fondamentalità». Kant si rivolge con maggiore attenzione al problema della fondamentalità teoretica, ed è chiaro perché. Questa infatti corrisponde al campo della «metafisica generale», investendo quindi l'essere in quanto tale, e costringendo gli altri atteggiamenti ad un ruolo, per cosí dire, derivato.

Secondo tale suddivisione, il fine supremo del compito critico che Kant si assegna è la «deduzione» della possibilità dell'intelletto. Ciò significa: giustificazione dell'essenza del fondamento o, piú propriamente, dell'essenza (la funzione categoriale) *come* fondamento. Ma come può succedere che il fondamento debba essere giustificato – donde infatti se non a partire da ciò che è fondamentale può provenire ogni giustificazione? «Giustificazione» ha in Kant il significato giuridico di delimitazione delle «giuste pretese». Dunque c'è il rischio di pretese ingiustificate, dunque può accadere che il fondamento aspiri ad essere «piú fondamentale» di quanto non gli sia lecito (è il caso di Leibniz). Ma questo vuol dire allora che *il fondamento non è originario*. Kant riconosce apertamente che tale è la natura del fondamento se la soggettività razionale, l'intelletto discorsivo-categoriale, ciò insomma che propone e impone l'essenza, ha da assolvere a questo ruolo. La non originarietà dell'intelletto consiste nel suo carattere «ectipo», nel suo essere «bisognoso di immagini», di qualcosa, cioè, che implica un necessario riferimento al tempo. Se dunque, come Kant dice, i concetti senza le intuizioni sono vuoti e nondimeno l'intelletto (come facoltà dei concetti) vuole salvaguardare, contro ogni scetticismo, la propria suprema vocazione «fondamentale» (o «costitutiva», in termini kantiani), è allora improrogabile che esso disponga preliminarmente la misura del possibile incontro con ciò che, provenendo da altra fonte, gli si offre come insuperabilmente eterogeneo. L'intelletto deve, insomma, regolare preliminarmente il proprio incontro con il tempo. Preliminarmente significa: senza ricorso all'esperienza empirica. Ora, l'espressione pura di questo incontro (accordo) è il *giudizio sintetico a priori*. I giudizi sintetici e priori sono anche detti, da Kant, leggi trascendentali della natura e hanno il valore di anticipazioni pure della forma di ciò che per la «soggettività trascendentale» è l'essere in generale.

Ma quanto soprattutto importa, in questa sede, è che il fondamento si possa esprimere soltanto in conformità al tempo, ovvero attraverso un complesso di «determinazioni trascendentali di tempo». Che cosa significa questo? Come mai l'ente risulta accessibile ai concetti solo attraverso il tempo? Perché i concetti hanno bisogno di determinare e di determinarsi nel tempo? E come mai il fondamento è propriamente un incontro, una relazione?

La risposta a questi interrogativi si rende accessibile solo a partire dalla comprensione di ciò che Leibniz aveva lasciato aperto come problema. Già qui, come s'è visto, l'impossibilità di una perfetta adeguazione dell'*esse* al *posse* aveva imposto il ricorso alla «relazione» e al «tempo» come terreno della loro (ipotetica) congruenza. Ma che si trattasse di una soluzione apparente, inadatta a coordinare effettivamente i due ordini di realtà, lo si deduce da questo, che in Leibniz il tempo altro non è che il correlato sensibile dell'ordine ideale tra le monadi pensato dall'intelletto divino. Come tale esso trae il proprio valore interamen-

te dall'ordine del *posse*, di cui viene a rappresentare uno scadimento confuso e parziale.

Kant, invece, dissocia recisamente i due ordini di realtà, proclamando l'irriducibilità dell'esistenza al concetto logico e quindi l'indeducibilità dell'*esse* dal *posse* («l'esistenza non è un predicato»). Con ciò egli riconosce apertamente l'inadeguatezza di un fondamento puramente logico. Ma non per questo egli abbandona l'impresa di imporre la soggettività come fondamento. Anzi, qui il fine è addirittura piú ambizioso, giacché proprio l'esplicito riconoscimento della duplicità del fondamento permette una sua ricomposizione all'interno della soggettività. Quel «tempo» che per l'innanzi era l'indice di una carenza, diviene qui un costitutivo strutturale del fondamento. Dove insomma il razionalismo precedente si era fiaccato nel tentativo di imporre la «soggettità» del soggetto, mediante una riduzione «obiettiva» dell'*esse* al *posse* perseguita attraverso la riduzione del giudizio all'identità dei suoi termini (fondata sul predicato), per trovarsi da ultimo indotto ad accertare tale identità nel postulato della razionalità di un elemento extralogico quale il tempo, Kant può invece affermare la piena congruenza tra il reale e il possibile grazie al riconoscimento della non univocità funzionale del fondamento. Non è piú l'oggettività (formale) del giudizio che interessa a Kant: il diritto all'originarietà spetta ormai alla logica «trascendentale», cioè allo studio delle modalità di incontro tra le facoltà conoscitive (l'intelletto e lo spazio-tempo), essendo questo accordo la fonte di ogni oggettività in generale. In tal modo viene infine raggiunta una piena congruenza tra il reale e il possibile, ma solo perché quest'ultimo non è piú il possibile «assoluto» di Leibniz, ma è «possibile» solo relativamente a una condizione che è a sua volta condizionata dalla necessità dell'accordo. Questo vien detto nella suprema «proposizione fondamentale di tutti i giudizi sintetici»: «Le condizioni della *possibilità dell'esperienza* in generale sono contemporaneamente condizioni della *possibilità degli oggetti dell'esperienza*, ed hanno quindi validità oggettiva in un giudizio sintetico *a priori*» [Kant 1787, trad. it. p. 203]. I due «ceppi» eterogenei dell'umana conoscenza, la sensibilità pura e l'intelletto puro, sono appunto le suddette «condizioni di possibilità»; il loro accordo puro in un giudizio sintetico a priori manifesta come un unico motivo la razionalizzazione del tempo e la temporalizzazione della ragione.

Che il tentativo di Kant sia assai piú radicale di quello dei suoi predecessori lo si può vedere da questo: che qui non vi è piú bisogno di un *successus praedicendi* (cfr. Leibniz) quale garanzia del progettarsi della ragione come fondamento, poiché l'oggetto non è già un evento che debba essere atteso dall'esterno come conclusione del progetto di volta in volta tentato, ma, oltre ad essere «previsto», esso è insieme anche «costituito» come effetto dell'accordo puro dell'intelletto con il tempo [*ibid.*, parte I, libro II, cap. I]. La natura irriducibile di ciò che, nell'esistenza, esorbita dalla sfera dell'accordo puro non costituisce un ostacolo effettivo: l'assoluta deesistenzializzazione delle forme pure della sensibilità (spazio e tempo) fa sí che l'esistenza possa essere ridotta alla pura neutralità del «dato». Il vero limite della «soggettità» del soggetto è piuttosto il seguente: che dovendosi tale fondamentalità esprimere attraverso la reciproca integrazione

della categorialità dell'intelletto e della successività del tempo, propriamente e solo «fondato» risulta l'oggetto (la «natura in generale») come un complesso di dati regolati secondo un *ordine meccanico*. La possibilità di giudizi sintetici a priori assicura dunque il reale come anticipabile nella forma generale di un meccanismo. Con ciò si è legittimati a «dedurre» il futuro, ma non anche a «intuirlo».

Eppure è proprio quest'ultimo l'ideale di una soggettività pienamente fondativa, cui Kant non è disposto a rinunziare, e non solo con riguardo al mondo della libertà etica, ma ciò che è piú interessante, a quello stesso mondo fenomenico, che sin qui è stato considerato oggetto dell'intelletto «ectipo». La rivoluzione «trascendentale», peraltro, impone che la ricerca sia condotta con preminente riguardo al problema del rapporto tra le facoltà conoscitive. Cosí muovendo in questa direzione, mai prima d'allora tentata, Kant è dal suo punto di vista pienamente giustificato a proporsi come meta il massimo di approssimazione possibile alla condizione creativa di un *intuitus originarius*. Tale è l'obiettivo inconfessato della *Critica del giudizio* [1790], opera il cui centro reale non è tanto la definizione dell'esperienza estetica, o la critica della facoltà del «sentimento», ma attraverso queste e al di là di queste la giustificazione della pretesa della soggettività ad anticipare il reale in ogni sua possibile modalità d'essere, e non già soltanto nella forma di un meccanismo (si noti che «anticipare» equivale sempre, in Kant, a «fondare»). Ciò che Kant ha qui in animo è lo stesso di cui Husserl, per la mancata comprensione della *Critica del giudizio*, ebbe a lamentare l'assenza nel di lui pensiero: l'idea di una anticipabilità precategoriale dell'esperienza (o «sintesi antepredicativa»). Se infatti l'intelletto categoriale della prima Critica poteva anticipare solo sulla base di una regolazione preliminare del suo incontro con il tempo, qui alla soggettività, non piú predeterminata dalla necessità di una «sintesi ontologica» (Heidegger), è data facoltà di immaginare in assoluta libertà un mondo di forme, quale momento preliminare (estetico) del proprio investimento teoretico sul reale.

Un esempio specifico di anticipazione «totale» viene da Kant offerto nella definizione di quella particolare modalità della facoltà del giudizio che è il «giudizio teleologico» sui fenomeni della natura organica. Kant osserva che in questo caso l'anticipazione del reale non avviene piú *per modum partium* come nella natura «meccanica», bensí *per modum totalitatis*. Ma la soppressione (sia pure soltanto «regolativa») del nesso relazionale meccanico nella fondazione dell'oggetto è resa possibile dall'affrancamento della soggettività dal vincolo temporale, e da un ritorno alla tematica dell'*individuum* [cfr. *ibid.*, § 8]. Con piena pregnanza questa si annunzia invero nel «giudizio di gusto» sul bello, che non a caso viene da Kant indicato come il rappresentante eminente dell'intera facoltà del giudizio. L'apprensione pura di un molteplice come forma bella si rivolge necessariamente solo all'*individuum*: questo vuol dire Kant quando afferma che «il giudizio di gusto è sempre singolare».

Sembra allora che in Kant si riaffacci qualcosa della tematica «classica» del fondamento. Ma si può pensarlo davvero? L'*individuum* è qui nuovamente qualcosa come la παρουσία nel τί ἦν εἶναι dell'ὑποκείμενον? Ciò imporrebbe in-

fine il de-centramento della soggettività, il suo aprirsi al fondamento nella presenza manifestata dal τόδε τι. Ma non è cosí: al contrario, il giudizio di gusto esprime il massimo accentramento della soggettività in se stessa, il suo risolvere l'ostacolo del «residuo» (fino ad ora interpretato come temporalità) nell'atto della pura autoriflessività. Dunque, se «presenza» vi è, essa è la presenza pura della soggettività a se stessa, il suo sentirsi come fonte di ogni sintesi nel momento in cui, ormai pienamente liberata dall'opacità del «dato» e quindi dal bisogno di temporalizzarsi, essa è in tutt'uno con la sua essenza trascendentale, fonte creativa di sintesi, *analogon* dell'*intuitus originarius*. Ciò potrebbe anche venire espresso con le parole di Schopenhauer, che a questo proposito traccia un (quasi) involontario commento al testo di Kant: «La scienza, obbedendo alla corrente sempre incalzante delle cause e degli effetti... ad ogni risultato raggiunto si trova sospinta sempre piú avanti; non conosce un termine ultimo che le conceda una piena soddisfazione... L'arte, al contrario, ha dappertutto il suo termine: strappa dalla corrente, che trascina le cose del mondo, l'oggetto della sua contemplazione, ponendolo isolato dinanzi a sé... L'arte si attiene dunque all'oggetto singolo, considerato a sé stante; ferma la ruota dei tempi» [1819, § 36].

Ecco dunque che proprio in questo momento supremo, nel quale la soggettività sembra aver risolto ogni residuo impaccio alla propria vocazione «fondamentale», appare chiaro che tale risultato non può essere raggiunto che per il tramite della sconfessione formalistica del valore metafisico dell'*individuum*. Quest'ultimo non è piú il trasparire di quel fondamento nel quale e per il quale esso si mantiene, ma altro non è che il correlato del «libero gioco delle facoltà conoscitive», della pura autoriflessione della soggettività. Per questo la prima condizione di un giudizio estetico «puro» è il «disinteresse per l'esistenza dell'oggetto», a favore del libero cogliersi del soggetto nell'interiorità del proprio stato d'animo. La misura conclusiva della distanza che separa ormai l'istanza classica del fondamento dalla sua versione moderna, può essere colta chiaramente attraverso un parallelo di contrasto – qui suggerito dal richiamo appena fatto a Schopenhauer – tra l'idea kantiana del bello come «simbolo della moralità» e la dottrina platonica del καλόν-ἀγαθόν. Ci si trova di fronte a due situazioni estreme. Per Platone l'essenza del bello è l'annunzio che schiude la realtà assoluta del fondamento (l'ἀγαθόν come ἐπέκεινα τῆς οὐσίας); il bello autentico è dunque alla massima distanza dalla forma sensibile la quale, non che porsi come momento conclusivo, può solo fungere da tramite rammemorativo iniziale per la contemplazione di quello. Anche in Kant il bello annunzia il fondamento: ma qui la relazione simbolica tra il bello e il soprasensibile viene pensata formalisticamente come convergenza nella libertà (= incondizionatezza) di una *causa sui*. Ma questa (la soggettività autonoma), per potersi affermare, senza scadere nel vortice del puro nulla, ha bisogno di tenersi nel *limite* (come legge morale o come bella forma): l'analogia del bello con il buono non è allora l'analogia dell'assoluto, ma l'analogia del bisogno del limite. È il primo (anche se insufficiente) passo nell'idealismo, come Hegel vedrà chiaramente. Di contro a ciò, il bello platonico rappresenta quel «troppo bello» che per l'estetica kantiana, come per ogni estetica razionalistica, suona come una minaccia mortale per la funzione «fondamentale» della soggettività, la quale può solo esplicarsi come autodeterminazione nel limite. Lasciare spazio al «troppo bello» significherebbe dover riconoscere che tutto è bello. Ma l'affermazione «tutto è bello» è un paradosso insopportabile per il pensiero formalista, giacché il suo senso comporta la proposta metafisica di un diverso atteggiamento nei confronti dell'essere.

10. *Insufficienza e progettualità del fondamento.*

Tanto basti per le «situazioni esemplari». Di esse si è detto a sufficienza. È tempo ormai di ricomporre, per quanto è possibile, le tracce di quel «destino» che ha posto la verità come il progettantesi-fuori-di-sé del fondamento. Si è visto come il passo decisivo in questa direzione fosse la neutralizzazione di tutto il reale polarizzata verso un unico centro: l'*anima perceptiva* (*rationalis*). Tale doveva rivelarsi l'obiettivo comune, verso il quale si sarebbero coalizzate le due tendenze principali del pensiero moderno, il nominalismo scettico e il razionalismo. Il primo vi sarebbe giunto attraverso la riduzione del reale alla categoria della «singolarità», in virtú della quale la sola garanzia per un'«utile» apprensione di quello non poteva derivare che dalla sua commisurazione proiettiva ad un ordine a venire. Questo l'esito per il quale lo scetticismo di Hume non differisce nella sostanza dall'ottimismo metodico baconiano. Ma il razionalismo sarebbe andato piú in là; per esso una tale ricomposizione ipotetica di frammenti di *perceptions* non poteva certamente essere sufficiente: da tempo l'*anima* si era infatti rivelata come l'autentico *subjectum*, la vera *substantia*, «ultima» non già nel semplice senso riduttivo del non poter essere predicata di altro, ma in quello ben piú radicale di fonte di ogni predicazione.

L'opposizione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa*, tra l'Io e il generico mondo, rappresenta cosí la sanzione conclusiva della prima fase d'impostazione della soggettività come fondamento, e insieme già accenna a sviluppi successivi e in particolare all'insufficienza del nuovo fondamento. Prudentemente infatti Descartes fa salva la «sostanzialità» del mondo (sia pure degradandola, attraverso l'*escamotage* del Dio non-ingannatore, ad un ruolo secondario rispetto all'autosufficienza dell'*Ego*) e con ciò tradisce l'avvertimento di un qualcosa che sfugge alla «fondamentalità» del fondamento. Certamente questo è la *res cogitans* come centro di operazioni categoriali, la quale manifesta il suo ruolo attraverso, per cosí dire, la sussunzione predicativa del reale nel logico. Ma se si guarda al veicolo della sua manifestazione, il giudizio logico (o relazione apofantica), non può sfuggire l'inquietante ambiguità del permanere del nome di «soggetto» proprio per quello dei termini che non sta per la soggettività (la quale si esprime attraverso l'universale del predicato) ma, al contrario, sta per quel semplice «ciò», che ad essa deve essere sussunto. Certo, si potrebbe dire che 'soggetto' ha in questo caso il significato di essere-sottoposto-a (e tale è il ruolo ontologico di quella *res extensa* che ad esso corrisponde). Ma insieme esso mantiene il senso di un residuo non risolvibile nella soggettività. È l'*existentia*, per la quale Descartes fa salva la sostanzialità dell'estensione; ed è questo il problema contro

il quale spunterà invano le sue armi il logicismo di Leibniz, per il quale alla sostanza è propria solo una natura logico-rappresentativa.

Ma qual è dunque il segreto riposto di tale insufficienza della soggettività? Esso invero riposa nel fatto che il nuovo fondamento viene pensato causalisticamente. Non a caso la domanda metafisica fondamentale di Leibniz e di tutto il razionalismo moderno è la seguente: «Perché l'essere e non piuttosto nulla?» e non già questa: τί τὸ ὄν. Il fondamento non è piú «principio», ma «causa» (efficiente). Esso è la *ratio* che segna la differenza tra l'essere e il nulla, una *ratio* che impone, oltre il nulla, l'essere. Quest'ultimo non è piú allora ciò che in generale manifesta il fondamento nella determinatezza, ma è un qualcosa che deve essere posto. Il fondamento si istituisce nell'evento del *fiat* dell'essere. Non importa piú, allora, che il *fiat* sia l'esito dell'intelletto piuttosto che della volontà; il suo valore non è nell'ordine della sussistenza, ma nel fungere, in quanto causa, nel modo della relazione. Esso è fondamento per un «fondato»: la sua originarietà è il *posse* di ciò che sarà. Interpretata razionalisticamente, la *causa sui* è il leibniziano universo dei possibili, il luogo dove si stabilisce la differenza logica tra l'essere e il nulla. Ma anche qui l'originarietà non ha il senso dall'autosussistenza: giacché il correlato di questa differenza è appunto il non-ancora-essente, ciò che *è* nel futuro. Non c'è alternativa: là dove l'essere è pensato a partire dal nulla, là anche il fondamento non può valere che come «causa»; e se fondamento ha da essere la soggettività, questa imporrà il proprio ruolo nell'ordine del *posse* (Bloch ha torto quando indica nella «possibilità» la negletta tra le categorie del pensiero moderno; forse è piuttosto la sua «ovvia» fondamentalità a farla passare inosservata). Ora, il *posse* è l'atto della *possibilitas* e questa è l'*essentia*, cui il correlato del proprio tendere (o «inclinare») è intrinsecamente estraneo; esso *sistit extra causas*.

Ecco perché la categoria «progetto», pur destinata a divenire – nel modo dell'anticipazione teoretica innanzitutto – già con Leibniz l'immediata espressione funzionale dell'esser fondamento della soggettività e, in seguito, con Kant, un elemento organicamente costitutivo della soggettività stessa, doveva al tempo stesso costituirne l'indizio della radicale inadeguatezza. La soggettività è proiettiva ed essenzialmente ipotetica, ma proprio perciò sempre insufficiente. Essa ha comunque da porre il fondato nell'ordine di ciò che non le è proprio; mentre l'introiezione del futuro (l'anticipazione), come appropriazione del «ciò», non è mai efficace. Il «ciò» nel momento del suo verificarsi perde quella funzione di garanzia di cui, «al futuro», era portatore; con questo è però segnato il destino progettuale della soggettività.

Qui, insomma, è la radice dell'insufficienza del nuovo fondamento e del conseguente suo proiettarsi fuori di sé alla conquista di un complemento che è sempre «al futuro»: che esso viene pensato causalisticamente. Per questo riguardo la situazione odierna non differisce da quella espressa dal pensiero di Kant. Viviamo oggi una dimensione «kantiana» del fondamento, aderendo ad essa in modo insieme inconsapevole e sfiduciato, secondo un atteggiamento dove all'oscuro sentore dell'insufficienza sta a fronte il meschino (ma fatale) timore di affrontare un «oltre» diverso da quello abitualmente previsto. Un «oltre» che però si

impone ormai con l'urgenza di ciò che è necessario e improrogabile per lo scioglimento del dilemma e della pressante minaccia, sempre piú gravosa nei suoi effetti, dell'insufficienza del fondamento. Ma dove guardare?

11. *Verso il «qui» di un non-progettuale «oltre»: la «presenza del presente».*

Dove guardare: non certo verso Hegel, il quale percepí indubbiamente l'insufficienza della soggettività kantiana e razionalista in genere (l'«intelletto astratto» o «determinato») come derivante dall'equivoco logico di porre il nulla prima dell'essere (da cui poi l'inevitabile interpretazione causale del fondamento); ma poi risolse l'imbarazzo nell'ancor piú astratto ordine dell'assoluto «cominciamento», deducendo il nulla dall'essere e ponendo i due come identici nel reciproco superamento. Certo, cosí ogni problema è risolto, e con esso l'affanno della soggettività. Nel momento in cui la *Fenomenologia* cede il passo alla *Logica*, la progettante conquista dell'oggetto (nel tempo) per la conquista di sé si dissolve nella perfetta autotrasparenza a sé del soggetto. La storia passata vale come fenomenologia del fondarsi del fondamento: al di là di questa fase preparatoria vi è solo la pienezza del soggetto assoluto, che è anche la pienezza del tempo di una soggettività ormai giocata nel circolo autoriflessivo di un ripensamento senza tempo. Ogni idiosincrasia è tolta; il soggetto è ormai Dio, e questo è *das Logische*. La Logica è infatti il pensiero di Dio (genitivo soggettivo e oggettivo) e il pensiero di Dio è senza tempo: *il suo tempo è ogni tempo*. Questo però nel senso di un «piú» che la semplice unità di passato, presente e futuro; protesa ad essa, cioè all'assimilazione del tempo nel pensiero, la soggettività della filosofia precedente non si sarebbe accorta che la verità «vera» è oltre il tempo, che essa giunge al compimento e con essa giunge il compimento. A questo punto anche l'impercettibile disimmetria tra il reale e il razionale (tra l'*esse* e il *posse*), la vocazione di quest'ultimo a protendersi oltre l'identità presente verso «piú vere» identità future, la capacità di progettarsi verso un «piú di realtà» tesa all'ideale di un'assoluta congruenza, tutto questo non è piú – e Hegel può irridere alla vecchia categoria della «possibilità» come al concetto piú vuoto e meno filosofico. Meno filosofico: in quanto essenzialmente intriso di quell'insufficienza che il sistema hegeliano si ripromette di eliminare.

Ma che non fosse il suo il destino dell'«ultimo storico», che tale insufficienza, l'insufficienza «fondamentale» del logico, non fosse emendabile per via speculativa, fu chiaro fin dal primo giorno della sua scomparsa. Voci sul suo sepolcro andavano dicendo che la storia non era affatto finita, che il tempo era ancora tutto da conquistare. La soggettività, insomma, persisteva nella ricerca della pienezza della propria fondamentalità.

La soggettività allora ripiegò nel collettivo, nel sociale, spogliandosi un poco della sua aristocraticità, ma pur sempre tenendosi nel centro; e forse anche di piú, nel momento in cui l'astratta neutralità del tempo teoretico venne smascherata nella sua concreta determinatezza storica. Il tempo fu la storia; e con questo la carenza della soggettività fu messa in ancora piú cruda luce: ché non era piú

il tempo, pur chiamato in aiuto, a doversi accomodare ai modi del soggetto razionale, ma era questo, ormai ricondotto al suo reale portatore, l'uomo generico, a essere misurato da quello. «Il tempo è tutto, l'uomo non è piú niente; è tutt'al piú l'incarnazione del tempo» [Marx 1847, trad. it. p. 127]. Ma ancora una volta l'originario dell'insufficienza viene eluso, il centro non viene spostato e la sua carenza, ora pensata come alienazione-espropriazione, ripropone il tema della sua integrità nell'ἔσχατον (Bloch) di una società senza classi, ove il tempo non sarà piú destino, ma il ritmo di un gioco imprevedibile, la libera autodeterminazione degli uguali. In questo modo il tentativo di Marx, accogliendone gli stessi presupposti, si votava al medesimo destino di quel pensiero tanto generosamente combattuto, accentuandone, se mai, la drammatica insostenibilità. Al «piú uomo» non corrispose un «meno fondamento»; soltanto, il non-ancora di un fondamento sempre pro-gettato venne affidato all'anticipazione storica anziché teoretica; e quella fu scienza soprattutto, e non piú questa. Ma tanto piú evidentemente – ad onta di ogni ingegneria sociale – la verità fu ancora una volta «al futuro».

E vennero Kierkegaard e Bergson, a progettare temporalità «diverse» ma sempre fermo mantenendo il centro; e venne Nietzsche, il cui superuomo fa veramente «esplodere» la contraddizione del fondamento, e non certo nella direzione teleologica, vagheggiata da Marx, di un'umanità archetipa libera *dal* tempo perché libera *nel* tempo, non nel senso di un affrancamento, ma dell'assunzione consapevole della condanna di un destino prescelto, nel riconoscimento non piú rinviato che la piena corrispondenza della soggettività alla propria vocazione fondamentale si ha solo nel suo affermarsi come *volontà di potenza* (secondo una intuizione che già era stata di Schelling e di Schopenhauer). Per questo il superuomo nietzschiano è divoratore di tempo e come tale – in quanto cioè pienamente corrispondente al carattere prospettico della vita – esempio supremo di verità. «Prospettiva» significa infatti apertura sul futuro per l'intensificazione di sé della vita come volontà di potenza. La «prospettiva» è possibilità; ma Nietzsche nel riprendere questa categoria la sottrae anche definitivamente alla sua interpretazione logica: se non si tratta di un concetto vuoto (come voleva Hegel), ciò avviene perché essa non significa ormai piú alcuna differenza logica all'interno di un mondo eidetico. La possibilità è un'istituzione della volontà, non dell'intelletto. Di conseguenza anche la logica non è piú una condizione preliminare e immodificabile di ogni possibile accesso alla verità: prima e piú in alto della logica è la vita. E questa è tanto «piú in alto», che nel processo della propria affermazione può conservare il principio di non-contraddizione come strumento del proprio sviluppo, e insieme anche irriderlo imponendo la suprema verità: «Il mondo è falso». Insomma: la vita, come volontà di potenza, è il volersi della soggettività nell'intensificazione prospettica di sé come fondamento. «Soggetto» non significa piú, ormai, quel fondamento conoscitivo capace di assicurarsi un mondo prefigurando la regola del proprio incontro con l'oggetto. Qui assistiamo al crollo – già intravisto da Schopenhauer – del rapporto metafisico-razionalistico tra «soggetto» e «oggetto». Il soggetto non preannunzia piú un significato, riferito (kantianamente) a qualcosa che gli corrisponda nell'intuizione; «corrispondenza» non è piú altro che la piena disponibilità del mondo a soggiacere al-

l'investimento e al dominio di quella soggettività che abbia avuto la forza di assumere in sé la fondamentale prospetticità della vita.

Verso dove guardare: nel momento in cui la soggettività si abbandona all'abisso dell'insensato progetto di sé, la domanda preme con urgenza ancora maggiore. Accetteremo noi come via d'uscita quella additata da Husserl, di un nuovo umanesimo scientifico che riscatti il declino della ragione europea; o il suo suggerimento non è stato già fin troppo rigorosamente accettato, sí che la sua orgogliosa «filosofia prima», ormai ridotta ad una fragile epistemologia, si vede continuamente indotta a chinare il capo di fronte all'ammonimento di quelle scienze «esatte» di cui discorre, a non andare oltre il lecito di una verità logico-linguistica (si ricordi Wittgenstein: «Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere»)? Oppure accoglieremo l'invito di Heidegger ad andare oltre la ragione «esatta» e a «superare» la metafisica occidentale nel suo complesso (che del trionfo di quella è il presupposto) per una ripresa «rammemorante» del pensiero, del *Denken* nella sua vocazione piú originaria, per la preparazione di una via d'accesso a ciò che, ben al di là della soggettività, è autenticamente fondamentale, l'Essere?

La scelta è già operata se, come sembra, il pensiero di Heidegger vuole offrirsi come l'urgenza di un ritorno all'autentico fondamento. Ma l'indicazione consente un affidamento completo? Muoviamo, con Heidegger, dal tema della verità; giacché se l'annunzio del fondamento è verità, sarà proprio nell'essenza della verità che andrà pensata l'essenza del fondamento. L'essenza della verità – dice Heidegger – viene interpretata dal pensiero moderno, da Descartes in poi, come quella «certezza» che si misura sulla «calcolabilità» dell'ente. Non cosí, invece, essa fu pensata nella sua origine greca. In greco verità si dice ἀλήθεια («non-nascondimento» in Heidegger). Questo è, per Heidegger, il punto cruciale: l'essenza del fondamento appare nel non-nascosto di ciò che quel pensiero che si prende cura solo dell'ente ha già da tempo «obliato». Questo è l'Essere, e questo può anche essere detto presenza del presente (*das Anwesen des Anwesendes*). L'essere (il fondamento) è dunque presenza; ma una presenza tale che è stata sempre occultata da un oblio, che è il «destino» stesso dell'Occidente nell'epoca di quella metafisica che, iniziata da Platone, ha trovato in Nietzsche il suo necessario compimento. Oltre la metafisica vi è solo luogo al pensiero «rammemorante», a quell'*Erinnerung* che agisce nel senso del soggiorno-presso e della «custodia» di quella fondamentale presenza.

Di fronte al pensiero di Heidegger è necessario chiedersi: siamo infine giunti al termine della storia della soggettività-fondamento; si acquieta in questo «soggiorno» l'incessante progettarsi fuori di sé del soggetto? E com'è, allora, che Heidegger è il pensatore che, fra tutti, piú ripetutamente riprende e insiste proprio su questa parola 'progetto' (*Entwurf*)? Se l'oblio dell'Essere non è un semplice errore del pensiero, ma è un destino che promana dall'essenza stessa del fondamento, il quale, non appena si annunzia, subito anche si sottrae e si ritira nel celato, allora il rammemorare non sarà già l'agognato ritorno all'originarietà del fondamento, ma una volta di piú il proiettarsi-verso qualcosa di impossibilmente presente.

Certo, la determinazione della verità dell'Essere come «presenza» non è davvero indirizzata nel senso razionalistico del definirsi del suo valore come dover-essere correlativo ad un'apprensione anticipativo-temporalizzante. L'Essere di Heidegger non è dunque il dover-essere di un «qualcosa in generale» a favore di una soggettività costituente. Il pensiero deve, piuttosto, aprirsi al senso della «differenza ontologica» tra l'ente e l'Essere, accogliendo il primo non già come un proprio prodotto ma come un veicolo, attraverso il quale l'Essere si dispone e si offre come nell'aperto. Solo cosí avviene (nel senso dell'ad-venire di un «evento») all'uomo «chiamato dalla voce dell'essere, la meraviglia di tutte le meraviglie: *che* l'essente *è*» [1943, trad. it. p. 49]. «Meraviglia» vuole essere qui il medesimo di quel θαυμάζειν che Platone, Aristotele e i Greci avevano inteso come il principio di ogni filosofia, la radice di quell'atteggiamento (ἕξις) che apre a ogni domandare essenziale.

Tale ἕξις fondamentale assume in Heidegger il senso di una progettualità ec-statica dell'Esserci (*Da sein*) umano, quale costante anticipazione di sé per la propria possibilità piú autentica e autentificante, la morte. Cosí si legge in *Essere e Tempo*: «Ciò che caratterizza l'essere-per-la-morte autenticamente progettato sul piano esistenziale, può essere riassunto cosí: *L'anticipazione svela all'Esserci la dispersione del Si-stesso* [il banale inautentico della «quotidianità media»] *e, sottraendolo fino in fondo al prendente cura aver cura, lo pone innanzi alla possibilità di essere se stesso, in una libertà appassionata, affrancata dalle illusioni del Si, effettiva, certa di se stessa e piena di angoscia:* LA LIBERTÀ PER LA MORTE» [1927, trad. it. p. 398]. Ma la piú grande libertà non è per Heidegger, come per il Kirillov dostoevskijano, la piú grande bestemmia, sostituirsi a Dio per essere Dio (questo è infatti un nihilismo ancora gonfio di soggettività); la libertà di Heidegger annunzia, nell'angoscia, il nulla. *Progetto-gettato* (*Entwurf-geworfen*) è allora il titolo di una soggettività che, spogliatasi di tutti i propri attributi «fondamentali», *è* se stessa solo riconoscendosi *nulla*. Ma ecco che nell'angoscia si annunzia il dono, «nella chiara notte del niente dell'angoscia spunta la *originaria* rivelazione dell'essente come tale: *che è essente*, cioè – *e non niente*» [1929, trad. it. p. 22]. Il nulla dell'Esserci, trascinando con sé nell'annientamento ogni altro ente, accennerebbe dunque infine al fondamento originario, grazie al quale, oltre il velo del nulla, appare la luce dell'Essere. L'Esserci deve, insomma, *albergare nel nulla* per *soggiornare presso l'Essere*.

Profondi sono, a ben vedere, i motivi di consonanza con la parte negativa della dialettica hegeliana, ma solo con quella negativa; giacché per Heidegger non si dà un effettuale *oltre* il rischio dell'astratta determinatezza dell'essere. La non-verità dell'astratta determinatezza dell'essere nell'ente deve essere superata; ma l'approdo è un nulla senza ritorno, al di là del quale riluce *inafferrabile* la rivelazione della verità. «L'essenza della verità, cioè il non-esser-nascosto, è pervasa da un diniego... La verità non può mai esser letta presso ciò che è semplicemente-presente e abituale. La verità dell'Aperto e l'illuminazione dell'ente si realizzano solo se è progettata l'apertura che l'esser-gettato porta con sé» [1950, trad. it. pp. 39 e 55-56].

Ecco allora che il pensiero di Heidegger, nonostante il giusto rifiuto della

«soggettità» del soggetto, si rivela avviluppato nel vortice di una fenomenologia senza ritorno: *veramente* sempre è solo il nulla; mentre il mantenersi «estatico» in esso, aperto a ciò che oltre esso si annunzia, si rivela ancora una volta legato alla conquista di una temporalità capace di convalidare l'autenticità del soggetto (anche se questo in Heidegger non è piú «calcolante» ma, appunto, «estatico»). L'autenticità piena è raggiunta con l'attingimento del tempo originario, e il tempo originario è finito: esso è radicato nella morte. Per questo Heidegger può dire «la temporalità si temporalizza originariamente dall'avvenire» [1927, trad. it. p. 482]. Ma la temporalità originaria, e l'estatico progettarsi per essa, rivela il nulla: il fondamento è ancora una volta rinviato. Cosí, la domanda che chiude *Essere e Tempo*: «C'è una via che conduca dal *tempo* originario al senso dell'*essere*? Il tempo si rivela forse come l'orizzonte dell'*essere*?» [*ibid.*, p. 620] non solo era destinata a non ricevere una risposta, ma anche a chiudere in un circolo tutta la riflessione successiva, ad onta di ogni supposta «svolta» (piú dei critici che di Heidegger stesso) tra un Heidegger esistenzialista e un Heidegger metafisico, e ad onta dei (pur non frequenti) ritorni successivi sul tema del tempo.

In realtà Heidegger è e rimane *fenomenologo* – ed è in questo la ragione del suo reiterato appello all'idea di *progetto*, perfino nei riguardi dell'Essere – proprio per l'incapacità sua a definire la differenza ontologica tra l'Essere e l'ente, se non per il tramite della mediazione del nulla. Malgrado dichiari di non intendere la domanda metafisica fondamentale «Perché l'ente e non piuttosto nulla?» nel senso della richiesta di una causa efficiente, tuttavia il fatto che egli riproponga *proprio questa* domanda come *fondamentale* è l'indizio di un non occasionale equivoco causalistico, in virtú del quale il nulla viene imposto come «condizione di possibilità» del senso dell'Essere. Heidegger, insomma, nonostante il generoso sforzo di riattingere il senso greco della domanda sull'Essere, permane all'interno di una prospettiva «cristiana», per di piú depauperata dell'originarietà dell'*esse*, e quindi risolta nel fenomenologico *per noi* dell'esperienza del nulla. La differenza ontologica viene pensata fenomenologicamente come rigetto della prevalenza dell'ente, per l'identità di nulla ed Essere. Ma permanendo tutto ciò nell'ambito di una «esperienza della coscienza», è evidente che l'ente viene conservato, e la differenza pensata rispetto ad esso è quella del nulla e non mai dell'Essere. E cosí è e sarà sempre sinché perdurerà la condanna del pensiero all'invocazione dell'Essere, come termine autentificante del «proprio» in-vocare. Ecco allora riaffiorare anche in Heidegger il sigillo della condanna: «Unico l'uomo fra gli altri essenti esperimenta, chiamato dalla voce dell'essere...» [1943, trad. it. p. 49]. È questa, infine, la radice di ogni progetto, che affonda nell'*unicità «umana»* di una storia il cui «oltre» non cambia, vuoi che sia visto in direzione dell'alfa o dell'omega, vuoi che il Regno sia il paradiso perduto o l'utopia a venire di un «trascendersi senza trascendenza» (Bloch), poiché ciò che risulta in ogni caso e sempre negata è proprio la (a-temporale) presenzialità del presente.

L'Essere dunque si concede... all'uomo – ma per l'uomo autenticamente *è* solo *il nulla*. L'Essere è allora l'evento di una promessa (non già l'evento promesso), non mai il «presenziare» della verità, non mai la παρουσία dell'οὐσία.

L'Essere è ancora il suo progetto. Il fondamento dimora nella promessa del celato. Celato è l'Essere finché esso è atteso nell'ente; ma oltre l'ente è solo il nulla. La non-verità dell'ente consiste nella sua determinatezza, però insieme l'in-determinato della verità come fondamento propriamente *non è*.

12. *Determinatezza e fondamento. Per la morte della categoria «progetto».*

È dunque chiaro che, malgrado tutto, neppure Heidegger si sottrae a quel pregiudizio formalistico che ripone l'originarietà del fondamento in un al di là della determinatezza. Che tale al di là si risolva nel negativo del nulla, piuttosto che nel positivo di un'esistenza logicamente fondata (come in Leibniz), poco importa. Né importa che all'*intuitus originarius* si sostituisca qui la finitezza di un *per me*: nell'un caso come nell'altro si rimane nell'avicennismo della risoluzione del fondamento in un *complementum*. Eppure Heidegger è anche giunto prossimo alla verità, nel momento in cui ha definito il soggiacente fondamento come *Anwesen des Anwesendes*. L'errore è stato quello di pensare tale «presenza» in opposizione alla determinatezza, sulla base di un rifiuto di quest'ultima dovuto all'equivocazione della sua vera essenza con il suo fraintendimento razionalistico (cioè l'idea che la determinatezza sia il frutto dell'imposizione di un limite proiettato dalla soggettività sul neutro della semplice presenza). Su questo punto Heidegger ha indubbiamente mancato la tematica aristotelica del τόδε τι come manifestante del fondamento.

Ma è tempo ormai di invocare la morte della categoria «progetto», come l'ostacolo piú vistoso al conseguimento del de-centramento del soggetto nel cospetto del vero fondamento. A lungo, a questo scopo, ci si è qui richiamati al pensiero greco, non già per suggerirne l'impossibile rinascita, ma certo un ripensamento esemplare; tale ha voluto essere il senso del richiamo all'aristotelico τόδε τι.

Valga esso dunque come il titolo greco per l'annunziarsi, meglio, il manifestarsi del fondamento nella presenza. Il πρῶτον è nel τόδε τι come οὐσία [cfr. *Metafisica*, 1042a, 26-31]. Il fondamento non va perciò inteso in primo luogo come logico, nel senso di ὑποκείμενον ἔσχατον della predicazione. Quest'ultimo è semplicemente l'indizio della fondamentalità del fondamento, e come tale può valere solo in quanto in esso è detto un τόδε. Al τόδε τι corrisponde l'*individuum* del pensiero medievale; ma ben presto l'interpretazione logica ne impoverisce la portata fino a fare del formale (l'aristotelico τί ἦν εἶναι), in cui il fondamento, assumendo una forma, si manifesta, il terreno di un arido gioco di attribuzioni e di differenze logiche. La fatale antitesi *essentia-existentia* nasce di qui. Ma essa è estranea al pensiero aristotelico come al pensiero greco precedente. Tale falsa antitesi (con essa nulla ha a che vedere la dottrina tomista della «differenza reale», che è cosa troppo importante per poter essere qui anche solo sfiorata) sorge nel momento in cui lo snaturamento logico del τόδε τι induce a pensare il fondamento causalisticamente, come *fundamentum possibilitatis*. Ma non è tale l'ὑποκείμενον.

Con questo traviamento era aperta una strada per ciò che Heidegger ha chiamato l'intelletto «calcolante» e per l'immagine quantitativa del mondo. Questa de-mitizzazione del mondo è originariamente la perdita del τί ἦν εἶναι, come del formale che è da sempre nell'insistenza al fondamento: essa impone, nella previsione (oggi garantita dalla progettualità tecnologica) totale di un mondo, l'oscuramento del manifestarsi del fondamento nella presenza (determinatezza) dell'ente. In tal modo la fiducia dell'odierno Faust nel futuro è cosí incoscientemente ovvia, che egli non ha piú neppure bisogno dello *streben*: confidando egli si affida e abbandona al progetto d'essere che il «sapere» ha sancito per lui. Ma se il futuro si oscura, se il progetto come verità d'essere vacilla, allora è la disperazione e la sfiducia.

Tale è forse la presente misura. Ma tale non fu certo per tutto il tempo almeno che si mantenne vivo il senso delle prime parole: πάντα πλῆρη θεῶν 'tutto è pieno di dèi', quando già la «differenza» non era angoscia, né «presenza» significava ancora l'ottuso senso della manipolabilità; e il detto portava ancora ad espressione la voce dell'inquieto stupore di fronte al sempre nuovo determinarsi dell'unica verità: che l'essere è.

Se il senso di questa ἕξις rispettosa che intende il fondamento può avere tuttora un qualche valore d'esempio, esso allora impone il compito inaudito di ripensare nella onniformatività dell'essere il vero limite della sua disponibilità, il suo esser radicato in un altro fondamento che non la soggettività umana, dal quale esso accoglie la sua autentica forma: la sua essenza trascendentale. L'essere *non è disponibile*, esso *è disposto* nella sua essenza trascendentale, in quanto esso è *il trascendentale ut sic* nel quale tutti gli altri (come modi del suo offrirsi) trovano la reciproca convertibilità. D'altra parte l'essenza dell'essere, cosí intesa, ha valore di fondamento solo per quanto in esso si illumina la trascendenza.

Ma a tanto il pensiero non può aspirare, se nell'elevarsi esso non si profondi anche nel suo καιρός, se esso non si intenda, nell'origine, come prassi: la scelta originaria. Giacché solo allora il pensiero può sopportare la fatica del mistero e lo scacco salutare di riconoscersi incapace come di perdere l'essere, cosí anche di tenerlo; di sapersi infine vero soltanto nella dimensione del ritorno.

Questo è il solo autentico e necessario *progetto*; non già l'irriguardoso progettarsi oltre la ricchezza già disposta dell'essere, per quell'illusorio «piú essere» che è la nostra piú grande povertà. [F. C.].

Aubenque, P.
1963 *La prudence chez Aristote*, Presses Universitaires de France, Paris.
Bacone, F.
1620 *Novum Organum*, in *Instauratio magna*, Bill, London (trad. it. in *Opere filosofiche*, vol. I, Laterza, Bari 1965, pp. 247-502).
Böhm, R.
1965 *Das Grundlegende und das Wesentliche. Zu Aristoteles Abhandlung »Über das Sein und das Seiende«*, Nijhoff, Den Haag.
Burckhardt, J.
1869 *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Seemann, Leipzig (trad. it. Sansoni, Firenze 1955).

Bury, J. B.
1920 *The Idea of Progress. An Inquiry into its Origin and Growth*, Macmillan, London (trad. it. Feltrinelli, Milano 1964).

Dodds, E. R.
1951 *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1969).

Gadamer, H. G.
1960 *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen (trad. it. Marietti, Torino 1973).

Garin, E.
1966 *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari 1966³.

Gilson, E.
1948 *L'être et l'essence*, Vrin, Paris 1972².

Heidegger, M.
1927 *Sein und Zeit*, Niemeyer, Halle (trad. it. Utet, Torino 1969).
1929 *Was ist Metaphysik?*, Cohen, Bonn (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1971⁵).
1943 *Nachwort* a *Was ist Metaphysik?*, Klostermann, Frankfurt am Main (trad. it. in *Che cos'è la metafisica?*, La Nuova Italia, Firenze 1971⁵, pp. 41-57).
1950 *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1968).
1961 *Nietzsche*, Neske, Pfüllingen.

Hume, D.
1739 *A Treatise of Human Nature*, Noon, London 1739-40 (trad. it. in *Opere*, vol. I, Laterza, Bari 1971, pp. 5-665).

Kant, I.
1787 *Kritik der reinen Vernunft*, Hartknoch, Riga 1787² (trad. it. Utet, Torino 1967).
1790 *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friederich, Berlin und Libau (trad. it. Laterza, Bari 1970⁷).

Koyré, A.
1948 *Les philosophes et la machine*, in «Critique», nn. 22 e 26 (trad. it. in *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Einaudi, Torino 1977⁵, pp. 47-86).

Largeault, J.
1971 *Enquête sur le nominalisme*, Nauwelaerts, Louvain-Paris.

Leibniz, G. W.
[1707] *De modo distinguendi phaenomena realia ab imaginariis*, in *Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, 7 voll., Weidmann, Berlin 1875-90 (trad. it. in *Saggi filosofici e lettere*, Laterza, Bari 1963, pp. 471-75).

Lovejoy, A. O.
1936 *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge Mass. (trad. it. Feltrinelli, Milano 1966).

Marx, K.
1847 *Misère de la philosophie*, Frank, Paris (trad. it. in K. Marx e F. Engels, *Opere complete*, vol. VI, Editori Riuniti, Roma 1973, pp. 105-225).

Mondolfo, R.
1955 *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, Imán, Buenos Aires (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1967).

Nietzsche, F.
1886 *Jenseits von Gut und Böse, Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Naumann, Leipzig (trad. it. Adelphi, Milano 1968).

Rossi, P.
1971 *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Feltrinelli, Milano 1971².

Schopenhauer, A.
1819 *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Leipzig (trad. it. Laterza, Bari 1972²).

Schuhl, P. M.
1960 *Le Dominateur et les possibles*, Presses Universitaires de France, Paris.

L'idea di progetto occupa un posto importante nella filosofia (cfr. **filosofia/filosofie**) occidentale, in particolare nel campo dell'**etica** ma anche, piú in generale, ovunque si abbia a che fare con una riflessione sull'attività umana (cfr. **arti, scienza, tecnica**). In effetti, si può caratterizzare l'**uomo** proprio attraverso la sua capacità di elaborare dei progetti (cfr. **disegno/progetto**), se non addirittura di vivere la propria stessa **vita** (cfr. **soggetto/oggetto**) individuale o sociale (cfr. **società**) come progetto (cfr. **progresso/reazione**), di fare delle anticipazioni (cfr. **anticipazione**), di riferirsi a un **futuro**, di prevedere (cfr. **previsione e possibilità**), di pianificare (cfr. **pianificazione**). Il futuro appare cosí come un orizzonte essenziale della temporalità (cfr. **tempo/temporalità**). E l'uomo si dimostra essere colui attraverso il quale ciò che già è possibile (cfr. **possibilità/necessità**), ma ancora non è **reale**, viene infine pienamente ad **essere**. Un tale modo di concepire l'uomo presuppone che il futuro non si determini in maniera univoca (cfr. **determinato/indeterminato, libertà/necessità**), che il **mondo** non sia che il campo sul quale può dispiegarsi la **creatività** umana.

Riproduzione/riproducibilità

La riproducibilità viene qui assunta come una manifestazione della facoltà di istituire e riconoscere equivalenze tra oggetti diversi e non come una proprietà imputabile a certi «oggetti» particolari (organismi viventi, sistemi autoregolativi o macchine capaci, come i ben noti automi di Neumann [1948], di prestazioni riproduttive).

Le condizioni e i modi della riproducibilità saranno quindi presi in considerazione solo in quanto fatti di ordine semiotico o, piú generalmente, simbolico. Non c'è dubbio che, nell'ambito della nostra cultura, tali condizioni e modi trovino nella comunicazione linguistica la loro piú completa e vincolante attualizzazione e specificazione. Ciò accade a vari livelli di complessità, a seconda che nell'attribuzione di equivalenza sia piú o meno fortemente implicato un riferimento al senso e all'attività interpretativa (si dice «piú o meno fortemente» perché, come si vedrà, anche la piú semplice operazione riproduttiva, come quella che consiste nel trascrivere un testo, non sembra poter prescindere da un orizzonte di assunzioni interpretative), o si manifestino interferenze di ordine non verbale.

In questo articolo ci si soffermerà sulla specificazione dei diversi significati che la nozione di riproducibilità assume in ambito linguistico e sulla pertinenza delle pratiche interpretative di natura verbale accertabili all'interno dei processi riproduttivi che hanno come oggetto fenomeni di tipo non linguistico (in particolare: ciò che viene definito con espressioni come 'immagine', 'figura', 'rappresentazione', ecc.).

Questa delimitazione di campo richiede alcune brevi precisazioni a proposito delle difficoltà che si incontrano nel mettere a punto una problematica specifica della riproducibilità in quei contesti nei quali la riproduzione viene assunta come una proprietà costitutiva di determinati oggetti o sistemi, ossia come sinonimo di «capacità di riprodursi».

Andrà subito detto che l'idea di una «capacità di riprodursi» è idea moderna in senso pieno: del tutto incompatibile con i paradigmi scientifici ancora in vigore alla fine del Settecento (come mostra bene, per esempio, l'articolo «Reproduction, Reproduire» dell'*Encyclopédie*), essa viene legittimata teoricamente e sperimentalmente intorno alla metà dell'Ottocento dalla biologia e dalla teoria dell'evoluzione, nel cui quadro categoriale la riproduzione definisce il tratto distintivo degli organismi viventi ovvero la condizione per cui gli organismi viventi sono sottoposti alla selezione naturale. In tal senso riproduzione ed evoluzione si presentano come concetti strettamente complementari («l'evoluzione, – chiarisce Jacob [1970, trad. it. p. 209], – può interpretarsi... come il risultato della retroazione che l'ambiente esercita sui processi riproduttivi»): riprodursi non significa solo riprodurre copie di sé (come accade alle strutture organiche piú elementari), ma anche, e fondamentalmente, adeguare le condizioni di riproducibilità al grado di complessità con cui gli organismi esercitano scambi con l'ambiente (ciò che oggi si definisce con espressioni come 'apertura dell'evoluzione' o 'elasticità nell'esecuzione del programma genetico'). In ambito biologico, dunque, il concetto di riproduzione consente di sottolineare sia gli aspetti legati alla permanenza e alla continuità sia, soprattutto, gli aspetti che si accordano col cambiamento e con l'emergenza del nuovo: ciò che limita una problematica specifica della riproducibilità alle funzioni assolte dal cosiddetto codice genetico.

La centralità del rapporto fra permanenza e mutamento emerge con regolarità anche dalle numerose utilizzazioni del concetto di riproduzione quale categoria applicabile a fenomeni socioculturali (sistemi economici, istituzioni, apparati ideologici, credenze, paradigmi scientifici, ecc.): mancando, tuttavia, in questo caso un dispositivo che svolga funzioni efficacemente paragonabili a quelle assolte dal codice genetico (con qualche eccezione, a dire il vero, come meglio si vedrà nel § 1.4), la questione della riproducibilità dei fatti culturali coincide con la questione della riproducibilità delle diverse strutture che di volta in volta, e a seconda della diversità degli approcci teorici, risultano poste alla base di quei fatti stessi. Si potrà parlare, allora, a ugual diritto, di riproduzione (e condizioni di riproducibilità) di codici culturali ma anche di testi [come accade, per esempio, in Lotman e Uspenskij 1971], di istituzioni e apparati ideologici, ma anche di soggetti sociali al tempo stesso produttori e prodotti di quelle istituzioni e apparati [come avviene, ad esempio, in Horkheimer e Adorno 1947 o in Althusser 1970], di paradigmi scientifici ma anche di «semplici» abiti decisionali e procedure costruttive di legittimazione [come accade, per esempio, in Gargani 1975], di sistemi gnoseologici o filosofici ma anche di regimi d'ordine e di «politica» della circolazione degli enunciati corretti [cfr., ad esempio, Foucault 1966; 1977], e cosí via.

In tutti questi casi ci si trova di fronte a diverse teorie o ipotesi sulla riproduzione, ciascuna delle quali, privilegiando ora gli aspetti costitutivi e autoregolativi ora gli aspetti soggettivi e costruttivi ora, infine, le dinamiche e le modificazioni (regolari o fortuite) dei fatti culturali presi in esame, fornisce alla nozione di riproducibilità statuti molteplici, difficilmente unificabili e spesso meglio identificabili ricorrendo a nozioni piú specifiche, com'è il caso, per esempio, della scienza, per la quale, come suggerisce Kuhn [1962], sarà piuttosto preferibile parlare di un'«articolabilità» dei paradigmi scientifici che non di una loro vera e propria riproducibilità nell'ambito della ricerca «normale» (di quella ricerca, cioè, che si svolge all'interno del sistema di compatibilità determinato dal paradigma stesso).

Gli stessi problemi che compaiono in questo rapido elenco percorrono anche il campo delimitato che verrà qui preso in considerazione, ma lo percorrono con il vantaggio – che pare sostanziale – di porre *regolarmente* al centro dell'attenzione proprio il nesso che la nozione di riproducibilità istituisce fra ciò che attiene alle caratteristiche dei sistemi che consentono un'attività riproduttiva e ciò che attiene alle operazioni soggettive per cui tale attività viene effettivamente esercitata.

1. *La riproducibilità nel linguaggio.*

1.1. Il piano dell'espressione: differenze materiali ed equivalenze strutturali.

La riproducibilità, si è detto, è una manifestazione della facoltà di istituire e riconoscere equivalenze fra oggetti *differenti*: è ovvio, tuttavia, che due oggetti accettati come equivalenti dovranno coincidere almeno sotto un certo profilo, la cui determinazione è evidentemente il problema centrale della riproducibilità.

Se si affronta la questione a partire dal piano dell'espressione delle lingue naturali, si troverà una prima e chiara specificazione del problema appena sollevato. Tutti sanno, infatti, che due suoni pronunziati in modo anche profondamente diverso (per tono, intensità, o durata) saranno di regola accettati come due occorrenze equivalenti della stessa unità linguistica (dello stesso fonema) purché nell'uno e nell'altro compaiano i tratti pertinenti che distinguono in termini oppositivi e differenziali quel fonema dagli altri utilizzati dal sistema fonologico della lingua in questione. Lo stesso vale, naturalmente, per i grafemi delle scritture di tipo lineare. Si dirà allora che due oggetti *materialmente* diversi (due suoni o due segni grafici) saranno *strutturalmente* equivalenti sotto il profilo della loro appartenenza a un sistema.

Questo rapporto di riproducibilità – in genere indicato con l'espressione *type/token* – non presenta alcuna difficoltà sul piano delle unità linguistiche di seconda articolazione, le quali sono di numero finito, sprovviste di senso e relazionate sistematicamente. Esso illustra, inoltre, il principio su cui si fonda qualunque operazione riproduttiva che miri a ottenere *copie* o *trascrizioni* di «testi» costruiti mediante un sistema di notazione che, al pari di quello fonologico, utilizzi un numero finito di elementi discreti, *indipendentemente* dal fatto che si tratti di «testi» sensati: una sequenza casuale di caratteri tipografici o uno spartito musicale ineseguibile restano, nondimeno, perfettamente riproducibili.

Se ne può concludere che, a questo livello, la riproducibilità non implica alcun riferimento al senso? A chi scrive pare di no, e proprio per questo è stata usata (pur fra virgolette) la parola «testo». Si potrebbe infatti obiettare che una sequenza casuale di caratteri tipografici o, piú in generale, un'espressione senza significato non possono essere considerate dei «testi». Ma, dal punto di vista che qui interessa, l'obiezione non regge, e non tanto perché è sempre possibile escogitare condizioni contestuali appropriate tali da co-testualizzare una sequenza di lettere senza senso (una crittografia in un romanzo poliziesco, una poesia transmentale in un'antologia del futurismo russo, ecc.), quanto piuttosto perché, una volta dato un sistema notazionale, non sembra piú possibile costruire con esso qualcosa che sia un non-testo, qualcosa, cioè, che *in via di principio* si sottragga alla classe di operazioni che il sistema consente di effettuare e, soprattutto, all'orizzonte di presupposizioni – queste sí, di natura semantica – che l'uso di un sistema di segni necessariamente implica. Ciò significa che, anche nella sua accezione piú semplice e apparentemente pacifica di trascrizione o copia, l'attività riproduttiva richiede certe assunzioni implicite; ovvero che nel momento stesso

in cui si colloca una sequenza casuale di lettere nella classe degli oggetti riproducibili, la si istituisce in «testo» nel senso che vi si *proiettano* certe regolarità, si *selezionano* certe pertinenze, la si *interpreta*, infine, come una sequenza di cui si può dire, appunto, che è «senza significato».

L'oggetto riproducibile, in definitiva, viene costruito dal riproduttore secondo le regole che si suppone l'abbiano prodotto (nel § 2.2 si vedrà come una tale supposizione possa assumere un peso preponderante quando la riproduzione riguardi fatti di tipo figurativo): che la riproducibilità non sia una proprietà materiale di certi oggetti, d'altronde, è facilmente verificabile osservando i limiti del processo di trascrizione appena descritto, i quali coincidono con l'importanza che, nella determinazione delle qualità dell'originale, assumono le variazioni libere e i tratti espressivi e materiali, e cioè precisamente quegli elementi che il rapporto *type/token* non prende in considerazione. Di un testo scritto con una penna rossa su un quaderno a quadretti e con calligrafia minuta si possono fare innumerevoli trascrizioni, tutte materialmente differenti e tutte perfettamente equivalenti (purché non vengano sostituite, omesse, aggiunte o spostate parole o modificati i segni di interpunzione). È ovvio, però, che se quel testo dovesse venire sottoposto a perizia calligrafica nessuna trascrizione costituirebbe una riproduzione equivalente all'originale, ed è verosimile che nemmeno un'accurata riproduzione fotografica verrebbe accettata dal perito per effettuare l'analisi, la quale potrebbe valersi proprio di quei tratti materiali (come la pressione esercitata sul foglio o la qualità dell'inchiostro o altro ancora) che la riproduzione fotografica elimina. Analogamente, se quel testo fosse destinato a un museo o a un collezionista di manoscritti il problema se una trascrizione o una copia siano piú o meno equivalenti all'originale non si porrebbe neppure, presentandosi quel manoscritto, al pari di un'opera d'arte, come un oggetto marcato dai contrassegni dell'unicità, autenticità e irripetibilità. In tutte e tre le situazioni esaminate si ha certamente a che fare con un fatto di scrittura, solo che nelle ultime due la scrittura non interessa piú in quanto supporto di una significazione (peraltro, è bene ricordarlo, virtuale: perché il manoscritto può essere, per esempio, una formula magica del tutto incomprensibile per chi la trascrive), ma in quanto manifesta (o testimonia) *il modo* (o *le circostanze*) della propria produzione; i segni, cioè, non sono piú osservati sotto il profilo della loro appartenenza a un sistema notazionale. È evidente che, dal punto di vista del modo e delle circostanze della propria produzione, un manoscritto non è piú un «testo» nel senso sopra precisato: se da esso potrò ancora ricavare un oggetto riproducibile (potrò farne, per esempio, un *falso*), dovrò ricorrere, infatti, non solo a regole che il sistema «lingua scritta» non fornisce piú, ma anche a un'idea di equivalenza completamente diversa da quella fin qui esaminata. Si riprenderà questo problema in seguito (§§ 1.3, 2.1 e 2.2); per il momento, invece, sembra opportuno dedicare ancora qualche osservazione (necessariamente problematica) all'applicabilità del concetto di equivalenza strutturale qui discusso. Applicabilità che, come si vedrà, è strettamente connessa con una delle questioni aperte della linguistica e della semiotica odierne e che si può cogliere nella difficoltà di individuare una soglia rigorosa tra fatti di *lingua* e fatti di *discorso*.

1.2. Replicabilità: riproduzione o generazione?

È verosimile che l'attività modellizzante implicita nel rapporto riproduttivo *type/token* intervenga a piú livelli (non solo, quindi, sul piano dell'espressione) nell'esercizio della pratica linguistica e semiotica. Un suggerimento in tal senso si può trovare nella nozione di replica (*token*) proposta da Peirce [1903, trad. it. pp. 138-39] nel quadro di una classificazione o tipologia generale dei segni (non soltanto linguistici).

Secondo Peirce – che stabilisce una prima tricotomia di segni distinguendo tra *Qualisegno* («una qualità che è un segno»), *Sinsegno* («una cosa o un evento effettivamente esistente che è un segno») e *Legisegno* («una legge che è un segno») – tutti i segni convenzionali sono caratterizzabili per la loro replicabilità. «Ogni segno convenzionale, – egli scrive, – è un legisegno [ma non viceversa]. Non è un oggetto singolo, ma un tipo generale che è significante in base a quanto convenuto. Ogni legisegno significa quando è applicato in una occorrenza, che può essere detta una sua *Replica*... La Replica è un Sinsegno. Cosí, ogni Legisegno richiede Sinsegni. Ma questi non sono Sinsegni ordinari, come sono invece quelle occorrenze peculiari che sono immediatamente significanti. E infatti la Replica non sarebbe significante se non ci fosse la legge che la rende tale» [*ibid.*, p. 139]. Bisogna osservare che per Peirce la legge che rende significante la Replica è «usualmente stabilita dagli uomini» [*ibid.*], espressione alquanto ambigua, questa, che però si giustifica ove si pensi che Peirce classifica sotto lo stesso titolo segni eterogenei (linguistici e non, dotati di senso e non). (Le difficoltà dell'approccio classificatorio o tipologico peirciano e i numerosi punti controversi della sua semiotica sono d'altronde ben noti: per il primo punto si veda Eco [1975, pp. 233-84], per il secondo Sini [1978, pp. 11-103]).

In ogni caso, se la funzione legislativa o modellizzante del Legisegno non si limita, come indica Peirce, al solo piano dell'espressione, ci si può chiedere quale sia la latitudine del fenomeno della replicabilità nell'ambito delle unità linguistiche dotate di senso (morfemi, parole, frasi, unità transfrastiche, testi «semplici», ecc.). Sembra pacifico che un rapporto di riproducibilità come quello definito dalla Replica è facilmente verificabile nell'esecuzione di numerose frasi codificate (come le formule rituali, giuridiche, di cortesia, ecc.), ma è possibile spingersi piú oltre e includervi anche, accogliendo un suggerimento di Saussure [1906-11, trad. it. p. 151], «tutti i... sintagmi costruiti su forme regolari» che, si legge nel *Cours*, «occorre attribuire alla lingua, non alla *parole*». Senonché sorge un problema che, dal punto di vista qui esaminato, appare decisivo (ma è problema del tutto generale, che riguarda i fondamenti di ogni teoria linguistica e semiotica di impianto strutturale): fino a che punto è lecito spingersi nell'attribuire *alla lingua* (al sistema) capacità sintagmatiche? Saussure su questo punto è molto cauto («bisogna riconoscere che nel dominio del sintagma non c'è limite netto tra il fatto di lingua... ed il fatto di *parole*... In una massa di casi, è difficile classificare una combinazione di unità, perché l'uno e l'altro fattore hanno concorso a produrla, ed in proporzioni che è difficile determinare» [*ibid.*, pp. 151-52]), ma non mancano altre ipotesi secondo cui, oltre ai sintagmi costruiti su forme regolari, la replicabilità si possa estendere fino a render conto di alcuni specifici testi, costruiti su forme regolari di concatenazione di sintagmi.

Nel suo classico contributo sulle favole di magia, Propp [1928] ha tentato di argomentare una tesi strettamente affine a questa, mostrando come per tali favole, che egli definisce «monotipiche», la produzione del testo, pur tollerando variazioni libere abbastanza ampie, risulti strettamente conforme a regole costruttive e principî di compatibilità prestabiliti e formalizzabili in un modello astratto (un legisegno nel senso di Peirce), rispetto al quale tutte le singole favole di magia non sarebbero che occorrenze concrete o repliche. È noto che la tesi di Propp è stata successivamente ripresa, modificata e integrata da studiosi come Lévi-Strauss [1960] per l'analisi dei miti, o Greimas [1966] per l'analisi delle strutture narrative; ma essa è stata pure profondamente riesaminata dal punto di vista della semiotica testuale da autori come Dijk [1972] o Revzin [1975], nel quadro di un approccio non piú strutturale bensí generativo (Dijk) o volto alla ricerca delle condizioni di coerenza dei testi (Revzin). Questa oscillazione nel valutare ora sotto un profilo di codice, ora sotto un profilo testuale le indubbie regolarità registrabili in talune classi di testi – e, nella fattispecie, in quelli che, come le fiabe o i miti, vengono continuamente riprodotti nell'ambito della tradizione orale – sembra confermare le cautele espresse da Saussure e, comunque, sottolineare come si sia ancora lontani dalla messa a punto di principî teorici capaci di meglio determinare quella «proporzione» (tra fatto di lingua e fatto di *parole*) di cui si parla, problematicamente, nel passo del *Cours* precedentemente citato. Senza poter entrare nel merito dei compiti che spettano, oggi, a una semiotica del testo che miri, come ha sostenuto di recente Eco [1979, p. 13], a porre «punti di raccordo tra uno studio della lingua come sistema strutturato che precede le attualizzazioni discorsive, e uno studio... dei discorsi o dei testi come prodotti di una lingua già parlata o in ogni caso parlanda», va osservato qui che in un impianto teorico come quello escogitato da Propp viene raggiunto e verosimilmente superato il limite di applicabilità e di effettiva esplicatività del concetto di replica. Se è vero, infatti, che il *type* si presenta come una legge, è anche vero che tale legge è un assortimento di regole di costruzione e di principî di compatibilità che permette un ampio ventaglio di variazioni (e addirittura di creatività «rule governed», secondo la nota espressione chomskiana) nella produzione del testo, cosicché, in definitiva, l'aspetto specifico della riproducibilità sembra slittare dal piano dell'esecuzione dei testi a quello della loro trasmissione e conservazione, mentre sorge (ma non viene risolto) il problema della loro generazione e della loro coerenza. Ciò significa che il tipo di competenza testuale, sul quale il concetto di Replica può gettare qualche luce, va necessariamente circoscritto all'operazione di chi, nel trasmettere o rielaborare una tradizione orale, riconosce o istituisce un'equivalenza tra le proprie variazioni libere e ciò che la tradizione stessa gli ha consegnato. È evidente, tuttavia, che una siffatta competenza e una siffatta operazione mettono in gioco aspetti dell'equivalenza che richiedono di essere spiegati anche su un piano semantico.

1.3. Equivalenza, traducibilità e riformulazione.

È possibile parlare di riproducibilità a proposito del *senso* cui le lingue dànno forma; è possibile, in altre parole, utilizzare il concetto di equivalenza anche in ambito strettamente semantico? Secondo Jakobson «l'equivalenza nella differenza è il problema centrale del linguaggio e l'oggetto fondamentale della linguistica» [1959, trad. it. p. 58]: da questo punto di vista «il senso di una parola altro non è che la trasposizione di esso in un altro segno che può essere sostituito a quella parola» [*ibid.*, p. 57]. La lingua consente dunque sostituzioni fondate su criteri di equivalenza semantica: i concetti di equivalenza e riproducibilità concorrono qui alla definizione del concetto di traduzione (o interpretazione o riformulazione).

La posizione di Jakobson è largamente nota: egli distingue tre modi di interpretazione di un segno cui corrispondono tre tipi di traduzione (endolinguistica o riformulazione, che consiste nel sostituire segni a segni nell'ambito di una stessa lingua; interlinguistica, che consiste nel sostituire segni di una lingua con segni di un'altra lingua; intersemiotica, che consiste nell'interpretare segni linguistici con segni non linguistici), e dimostra che almeno nei primi due casi non si registrano difficoltà insormontabili. Se conosco la lingua italiana non avrò difficoltà ad ammettere che 'scapolo' e 'uomo non sposato' sono sostituibili e perciò equivalenti (se conosco anche l'inglese stabilirò la stessa equivalenza con *bachelor* e, inoltre, saprò riconoscere i contesti nei quali *bachelor* equivale a *unmarried man* e quelli in cui equivale a *university degree below Master*). La riproducibilità del senso come istituzione di equivalenze mediante riformulazione (o interpretazione o traduzione che, a questo livello, sono sinonimi) sembra dunque affidata alla funzione metalinguistica della lingua, e cioè alla capacità, tipica del linguaggio verbale, di assumere la lingua stessa a oggetto del discorso. Il controllo di un codice in cui sono presenti gruppi di sostituzione o coppie di equivalenti quali, appunto, 'scapolo' e 'persona non sposata', sembrerebbe dunque la condizione di ogni riformulazione, a patto, tuttavia, di dare all'espressione 'controllo di un codice' un significato ampio e tale da rendere pertinenti anche le pratiche discorsive attraverso le quali un simile controllo si esercita e viene corroborato (ma su ciò si tornerà nel § 1.4). Un codice nel senso qui indicato, in altre parole, non è da intendere come una semplice tavola di corrispondenze: richiamandosi alla concezione triadica di Peirce (un segno è «qualcosa che determina qualcos'altro (il suo interpretante) a riferirsi a un oggetto a cui esso stesso si riferisce (il suo oggetto) nello stesso modo, di modo che l'interpretante diventi a sua volta un segno, e cosí via all'infinito» [1902, § 2.303]), si può dire (come del resto suggerisce lo stesso Jakobson) che un processo di riformulazione è di regola un processo aperto, tale cioè da articolare l'equivalenza nel quadro di una relazione in cui il rapporto che l'interpretante stabilisce con l'oggetto diventa, a sua volta, oggetto di ulteriori riformulazioni (è il ben noto concetto peirciano di semiosi illimitata). Dal punto di vista qui considerato, ciò significa che ogni porzione di senso formata dalla lingua è sempre alcunché di riproducibile in quanto interpretabile

mediante riformulazioni (se cosí non fosse, infatti, non vi sarebbe alcuna possibilità di traduzione interlinguistica).

Esistono tuttavia alcuni casi, segnalati da Jakobson, nei quali la riproducibilità del senso – nell'accezione ampia di traducibilità qui discussa – diventa problematica o addirittura impossibile: si tratta di tutte quelle produzioni linguistiche nelle quali il piano dell'espressione assume «un elevato tenore semantico» come «nei motti di spirito, nel sogno, nella magia, in tutto quello che si può chiamare la mitologia linguistica quotidiana e soprattutto nella poesia» [1959, trad. it. p. 62]. Le ragioni di una tale difficoltà sono evidenti: il senso di un motto di spirito è inscindibilmente connesso con la sua forma linguistica, con la particolare solidarietà che il piano dell'espressione istituisce con quello del contenuto [e motivazioni piú «profonde» si potrebbero addurre invocando la classica e magistrale analisi di Freud 1905, ripresa da Kris 1952 e Gombrich 1966]; lo stesso vale, a maggior ragione, per la poesia, la quale, secondo la nota definizione di Jakobson, utilizza il principio (paradigmatico) dell'equivalenza come criterio costruttivo della sequenza, imponendo al principio che regola la produzione del discorso – e cioè al principio di contiguità – una serie ulteriore di vincoli strutturali (metro, ritmo, rima, parallelismi grammaticali, ecc.), i quali concorrono da un lato a «reificare» il messaggio, a renderlo «compatto», «permanente», e, dall'altro, a sdoppiarne i riferimenti, ad ambiguarlo, secondo un movimento reiterativo che «conferisce alla poesia quell'essenza simbolica, complessa, polisemica che intimamente la permea e la organizza» [1958, trad. it. p. 208].

Ora, si accettino o meno i criteri linguistici con i quali Jakobson definisce la natura e il funzionamento del discorso poetico [e si veda, a questo proposito, Garroni 1977, pp. 128-33], non c'è dubbio che qui ci si trova di fronte a un problema reale, perché, a rigore, nulla vieta di riformulare con opportuni interventi metalinguistici il sistema complessivo dei nessi solidali per via dei quali la poesia realizza le sue strette e capillari coordinazioni semantiche, la sua «rivalutazione integrale del discorso e di tutte le sue componenti» [Jakobson 1958, trad. it. p. 217]. Ciò corrisponde esattamente a quanto fa il linguista interessato ai problemi della poetica (specialmente quando sia strutturalista; basti pensare al celeberrimo lavoro di Jakobson e Lévi-Strauss [1962] su *Les Chats* di Baudelaire), ma corrisponde anche a quanto potrebbe fare un qualunque lettore volenteroso; e poco o nulla importerebbe che il sistema di interpretanti messo in gioco da costui non dovesse poi coincidere con quello architettato dal linguista o da un qualunque altro lettore (sarebbe semmai sorprendente che coincidessero in tutto). È inoltre verosimile che ci si senta appagati dalla lettura di un testo poetico proprio in quanto ci si sia impegnati nel costruire un tale strumento analitico e si constati, poi, come il testo naturalmente lo riassorba, lo faccia proprio per riesibirlo nella sua originaria compattezza.

Il problema dunque è questo: un testo poetico è davvero intraducibile, irriformulabile? La risposta sarà sí se con riformulazione si intende la riproduzione del senso nell'ambito di una diversa configurazione espressiva. E sarà no se con riformulazione si intende un processo analitico che mira a ricostruire, interpretandolo, il modo specifico in cui il senso è stato prodotto.

A ben guardare (e fatti i dovuti aggiustamenti) il discorso mette in gioco argomenti non troppo dissimili da quelli che sono stati discussi (nel § 1.1) a proposito della perizia calligrafica: ciò che è pertinente nell'oggetto consegnato al perito calligrafo – e che non può essere sostituito da alcuna riproduzione – è proprio il modo caratteristico della produzione dell'espressione nel testo che ha sotto gli occhi. Analogamente, ciò che è interpretabile, in un testo poetico, non è «il senso», ma il modo della produzione del senso: è su tale modo, sui nessi originali che questo istituisce fra elementi dell'espressione ed elementi del contenuto che si innesta il processo di interpretazione, il quale tenterà di ricostruirne *qualcosa come* un codice specifico. Si toccano qui, com'è evidente, i limiti della nozione di equivalenza, ma ciò avviene perché si è spinto il concetto di riproduzione in un territorio – quello dell'invenzione estetica – in cui i processi dell'interpretazione si svolgono in assenza di un vero e proprio codice, e si esercitano pertanto, in termini eminentemente costruttivi, proprio come costruttiva è stata l'operazione che ha portato alla produzione dell'oggetto estetico. «Leggere un testo estetico, – scrive a questo riguardo Eco [1975, p. 342], – significa a un tempo: (i) fare INDUZIONI, e cioè inferire regole generali da casi singoli; (ii) fare DEDUZIONI, e cioè verificare se ciò che è stato ipotizzato a un certo livello determina i livelli successivi; (iii) fare ABDUZIONI, e cioè mettere alla prova nuovi codici attraverso ipotesi interpretative».

Contro ogni tentazione di veder riaffiorare qui, sia pure in toni sfumati e teoricamente rivisti, la vecchia idea di una fondamentale ineffabilità della «poesia», va osservato che in un siffatto processo di lettura-interpretazione o ricostruzione ipotetica di un codice non vi è nulla di eccezionale: mettendo da parte il problema dell'ambiguità (ma *solo* per quanto riguarda il ruolo mutevole del lettore, cioè la diversità della «cooperazione interpretativa» che i diversi lettori, in tempi diversi, sono autorizzati e chiamati a esercitare sugli «spazi bianchi» che ogni oggetto ambiguo espone al proprio fruitore), si può dire che il discorso poetico in realtà non fa che portare al piú alto grado, concentrandolo esemplarmente in un singolo prodotto finito, ciò che accade con assoluta regolarità nei normali processi di apprendimento di una lingua naturale, i quali, appunto, sono processi che mirano all'appropriazione e al controllo di un codice che non viene fornito già bell'e pronto, ma dev'essere ricostruito lavorando sui prodotti concreti che quest'ultimo regola: sugli enunciati, sul discorso, sugli atti di *parole*. (L'argomento, riferito qui alla lingua, può essere generalizzato all'attività simbolica e conoscitiva in generale: sul problema della rilevanza epistemologica dell'atteggiamento costruttivo che contrassegna *esemplarmente* la sfera estetica si veda l'articolo «Creatività» in questa stessa *Enciclopedia* e inoltre Garroni [1976; 1977]).

Potrà sembrare sorprendente (e lo sarebbe, oltreché pericoloso, ove si scambiasse erroneamente il processo di apprendimento della lingua con quello della sua origine), ma lo statuto costruttivo delle operazioni legate alla produzione e alla lettura-interpretazione del discorso poetico si connette per taluni versi con un'ultima e importante specificazione del concetto di riproducibilità in ambito linguistico: la riproduzione (nel senso ampio discusso nell'avvio di questo articolo) delle lingue naturali.

1.4. La riproduzione delle lingue naturali.

Nel suo *Cours de linguistique générale* Saussure non affronta esplicitamente il problema della riproduzione delle lingue naturali: si può dire, però, che gli elementi teorici necessari per una sua corretta impostazione siano già tutti presenti nella classica distinzione di *langue* e *parole* e nel principio dell'arbitrarietà che a questa intimamente si coordina. È noto che la lingua è, per Saussure, la precondizione sistematica dell'esercizio interindividuale della *parole*, è «la parte sociale del linguaggio, esterna all'individuo, che da solo non può né crearla né modificarla» [1906-11, trad. it. p. 24]. L'individuo può dunque apprenderla: ma che cosa significa, propriamente, apprendere una lingua, se la lingua è un «sistema di valori puri» [*ibid.*, p. 136], «*una forma*» [*ibid.*, p. 137], cioè, che mette in relazione due universi distinti (quello dei suoni e quello dei sensi) secondo un sistema di «delimitazioni reciproche di unità» [*ibid.*] ritagliate arbitrariamente nell'uno e nell'altro? A ben guardare ci si trova qui di fronte a due questioni, la cui distinzione è ben chiara a Saussure: da un lato infatti si ha a che fare con la facoltà simbolica innata dell'uomo, per cui, come si legge nel *Cours*, «non il linguaggio parlato è naturale per l'uomo, ma la facoltà di costituire una lingua, vale a dire un sistema di segni distinti corrispondenti a delle idee distinte» [*ibid.*, p. 20], ma d'altro lato si ha a che fare con la realizzazione di tali capacità simboliche in un *dato* sistema, con l'apprendimento, cioè, dei criteri di pertinenza secondo i quali una data lingua stabilisce l'ordine delle delimitazioni reciproche di suoni e sensi. Ora, come Saussure suggerisce (e com'è stato evidenziato con molta chiarezza da Gambarara [1974]), la sede specifica di questo duplice processo che è al contempo attualizzazione (di capacità simboliche innate) e apprendimento (di un dato sistema di delimitazioni) è il «circuito della *parole*», l'atto comunicativo interindividuale, cioè, nel cui esercizio la facoltà simbolica del soggetto parlante, attraverso ipotesi, verifiche, rettifiche, aggiustamenti, prende la forma del codice della lingua, ne ri-produce il sistema di delimitazioni. E questo perché il codice della lingua non si impone ai parlanti per virtú naturali (naturale è solo la facoltà simbolica), né viene imposto ad essi dall'esterno (come accade per i codici artificiali per i quali «dobbiamo porre all'origine di ogni replica del codice un metacodice da cui derivano direttamente – e non attraverso ipotesi simboliche individuali – le classificazioni di cui si servono gli utenti» [Gambarara 1974, p. 153]); se il codice della lingua è alcunché di riproducibile, ciò accade in quanto il soggetto lo ri-costruisce mediante l'esercizio attivo della *parole* (punto decisivo, questo, per cogliere in tutta la sua ampiezza e in tutto il suo spessore teorico la stretta complementarità con cui il *Cours* saussuriano collega il principio dell'arbitrarietà col carattere storico delle lingue [cfr. De Mauro 1970].

Anche in questo caso, dunque, l'operazione riproduttiva mette in luce la centralità del momento costruttivo, il quale, in definitiva, sembra percorrere il concetto di riproducibilità in tutta la sua latitudine: se è necessario, tuttavia, sottolineare – come fin qui si è fatto – ciò che attiene alla parte del soggetto nei fatti riproduttivi di ordine simbolico, è anche vero che nel concetto di riproduzione

delle lingue naturali ricompare, non senza diritti, un riferimento piuttosto preciso all'idea di una «capacità di riprodursi», nel senso rapidamente esaminato nelle pagine introduttive di questo articolo. In particolare: se, come afferma Saussure, «naturale» per l'uomo è solo la facoltà di costruire un sistema di segni distinti corrispondenti a idee distinte, vien fatto di chiedersi se il rapporto preferenziale che si stabilisce fra tale facoltà e il linguaggio verbale – che appare non solo come il suo universale correlato ma anche come la sua realizzazione piú «potente» (in quanto «sistema di modellizzazione primario» secondo l'utile espressione dei semiologi sovietici) – non sia in qualche modo giustificabile in base a considerazioni di ordine riproduttivo, secondo ipotesi esplicative che spingono il discorso sul terreno delle analogie con i fenomeni studiati dalla biologia. Si tratta, com'è ovvio, di questione aperta e dibattuta [cfr. per esempio Lenneberg 1967; Prodi 1977] che implica una necessaria integrazione dell'approccio strettamente linguistico: senza alcuna pretesa di esaurirne qui la complessità, pare utile riandare alle osservazioni espresse al riguardo da un celebre linguista (Roman Jakobson) e da un celebre biologo (François Jacob).

Jakobson si sofferma a piú riprese sul problema nel corso di un'ampia rassegna delle numerose aperture interdisciplinari promosse dalla linguistica moderna. Quanto ai rapporti fra linguistica e scienze naturali, egli prende le mosse dalla «dicotomia decisiva» [1970, p. 45] di fronte alla quale si trova chi voglia indagare i modi e le forme della comunicazione utilizzati dai diversi esseri viventi: da un lato il linguaggio verbale, dall'altro tutte le molteplici forme di comunicazione animale. Le lingue naturali, infatti, presentano senza eccezioni tratti assolutamente specifici (creatività, doppia articolazione, capacità di affrontare fatti e cose lontani nel tempo e nello spazio, gerarchia reversibile di funzioni) che risultano sconosciuti agli animali; il linguaggio verbale, inoltre, condiziona profondamente tutti gli altri sistemi di comunicazione non verbale (gestuale, visiva, ecc.) utilizzati dall'uomo, entrando comunque in correlazione con essi. Il passaggio dalla zoosemiotica alla parola umana costituisce dunque un «gigantesco salto qualitativo» [*ibid.*, p. 46], ma ciò non implica che l'opposizione linguaggio umano / comunicazione animale sia da considerare un'opposizione tra fenomeni culturali e fenomeni naturali: in entrambi i casi, infatti, si ha a che fare con elementi innati ed elementi acquisiti, solo che «il rapporto tra i due fattori è inverso: nel bambino il fattore determinante è l'acquisizione, e nel piccolo animale l'ereditarietà» [*ibid.*, p. 47]. Ciò porta ad escludere l'esistenza di un qualche rapporto diretto fra le condizioni ereditarie di apprendimento e costruzione di un sistema semiotico (cioè le «capacità simboliche» di cui si è parlato piú sopra) e la struttura della lingua. In particolare, con Saussure e contro ogni innatismo linguistico, Jakobson osserva che «le leggi di implicazione che regolano la costituzione della massa degli universali fonologici e grammaticali e sottendono la tipologia delle lingue sono in grande misura inerenti alla logica interna delle strutture linguistiche e non presuppongono istruzioni genetiche speciali» [*ibid.*, p. 49]. Insomma, per Jakobson, come per Saussure, le condizioni ereditarie di apprendimento sono semplici capacità simboliche – tipicamente umane – in nessun modo già connotate linguisticamente ma, diversamente da Saussure, Jakobson postula che esse

vadano a esercitarsi su un organismo relativamente autonomo, dotato d'una «logica interna» e di precise «proprietà di autoregolazione e autodirezione» [*ibid.*].

Il processo riproduttivo sembra in tal modo sdoppiarsi, secondo un modo di intendere i fondamenti della lingua che è tipico dello strutturalismo praghese: da un lato la prestazione del soggetto parlante che, operando con ipotesi, sperimentazioni, rettifiche, si appropria del codice della lingua; dall'altra le proprietà di autoregolazione e autodirezione che sono proprie della lingua e che non solo delimitano la produzione del nuovo ma sembrano addirittura, almeno per un verso, orientarla (secondo le tesi (1929) del Circolo linguistico di Praga, a cui collaborò in modo decisivo Jakobson, i mutamenti mirano sovente proprio alla «stabilizzazione» del sistema, alla sua «ricostruzione»).

Un tal modo di affrontare la struttura della lingua pone molti interrogativi, non tutti pacifici (autoregolativa rispetto a quale fine? Ricostruzione di che cosa? Il sistema stesso, insomma, a cosa si suppone che miri: a conservare – o potenziare – una plasticità di fondo, tale da consentire operazioni adattative sempre piú complesse e raffinate o, all'inverso, a imporre sempre piú costrittivamente la propria legalità ai soggetti, *parlati* e non piú parlanti?): esso però presenta il vantaggio di consentire una formulazione sufficientemente precisa del rapporto fra linguaggio e dotazione biologica. Se è da escludere infatti che questo rapporto abbia a che fare con la lingua in quanto idioma e con gli stessi universali fonologici e grammaticali, è vero, al contrario, che esso in qualche modo si impone «nel momento in cui vengano prese in considerazione le basi stesse del linguaggio umano» [*ibid.*, p. 51], le quali dimostrano un isomorfismo indiscutibile con le proprietà del cosiddetto codice genetico. «Di tutti i sistemi che trasmettono informazione, – scrive Roman Jakobson, [*ibid.*, p. 52], – solo il codice genetico e il codice verbale sono fondati sull'impiego di elementi discreti che, in se stessi, sono sprovvisti di senso ma servono a costituire le unità significative minimali, vale a dire delle entità dotate di una significazione che è loro propria nel codice in questione». Isomorfismo che diventa «particolarmente istruttivo» [*ibid.*, p. 54] quando si osservi che nulla di analogo è dato riscontrare nei sistemi di comunicazione animale. Di qui le conclusioni di Jakobson che è opportuno riportare integralmente: «Il codice genetico, prima manifestazione della vita e, d'altra parte, il linguaggio, attributo universale dell'umanità, che grazie ad esso compie il suo salto capitale dalla genetica alla civilizzazione, sono le due memorie fondamentali nelle quali viene immagazzinata l'informazione trasmessa dai progenitori ai loro discendenti, l'eredità molecolare e il patrimonio verbale, condizione necessaria della tradizione culturale. Le proprietà descritte, che sono comuni al sistema di informazione verbale e al sistema di informazione genetica, assicurano, a un tempo, una speciazione e un'individualizzazione illimitate. I biologi affermano che la specie è "la chiave di volta dell'evoluzione" e che senza speciazione non si avrebbe diversificazione del mondo organico e irraggiamento adattativo; allo stesso modo le lingue, con le loro strutture regolari, il loro equilibrio dinamico e il loro potere di coesione, appaiono come i corollari obbligati delle leggi universali che regolano ogni struttura verbale. Inoltre, se i biologi comprendono che la diversità indispensabile di tutti gli organismi individuali, lungi

dall'essere fortuita, rappresenta un "fenomeno universale e necessario, proprio agli esseri viventi", i linguisti, da parte loro, riconoscono il carattere creativo del linguaggio nella variabilità illimitata della *parole* individuale e nella diversificazione infinita dei messaggi verbali. Per la linguistica, come per la biologia, la stabilità e la variabilità risiedono nella stessa struttura, e si implicano reciprocamente» [*ibid.*, pp. 54-55].

Alla questione – che si era posta – se il primato indiscutibile del linguaggio verbale sugli altri sistemi di segni sia vantaggiosamente osservabile dal punto di vista specifico della riproduzione, Jakobson fornisce dunque una risposta affermativa, mostrando, tra l'altro, come il dominio della lingua metta in luce in modo assai felice la coordinazione dei due aspetti centrali della riproduzione (nel senso ampio che si è definito): quello legato alla *continuità* (che viene assolto dall'invarianza delle leggi universali che regolano ogni sistema linguistico) e quello legato alla *differenziazione* e alla *produzione del nuovo* (che viene assolto, da un lato, dal processo di «speciazione» o formazione di idiomi o lingue storiche e, dall'altro, dalla illimitata creatività individuale che queste ultime consentono ai soggetti parlanti). Resta ancora da chiarire – e Jakobson pone esplicitamente il problema – se, una volta riconosciute le omologie di struttura e di funzione del codice genetico e del codice verbale, sia lecito postulare una dipendenza del secondo dal primo, o se non sia da concludere, piuttosto, che ci si trova di fronte a una semplice convergenza dovuta a bisogni analoghi. Per quanto mostri di propendere per la prima ipotesi, Jakobson non arriva a dare una risposta definitiva a tale interrogativo (in realtà strettamente indecidibile, almeno per il linguista).

Decisamente negativa appare, invece, la risposta di François Jacob, che ha sottolineato la natura del tutto congetturale della tesi di Jakobson, osservando che «al momento attuale non è possibile prospettare nessun meccanismo che permetta all'evoluzione di riprodurre in un codice diverso la concatenazione del codice su cui essa stessa si fonda» [1975, p. 200]. Vero è che, da un punto di vista funzionale, i due sistemi accumulano informazione per conservarla e trasmetterla ricorrendo agli stessi procedimenti, e cioè a una combinatoria di elementi singolarmente sprovvisti di senso ma tali da acquistarne quando siano concatenati, secondo certe regole, in una sequenza strettamente lineare. La combinatoria, tuttavia, non sembra essere procedimento sufficientemente specifico (presentandosi, scrive Jacob, dovunque «si tratti di produrre una grande varietà di strutture con un numero limitato di materiali» [*ibid.*, p. 201]); quanto al criterio della linearità (che è, invece, tratto specifico), è la logica che presiede alla sua scelta a non riposare, secondo Jacob, «sulle stesse costrizioni» [*ibid.*]: laddove infatti la linearità del significante fonico si imporrebbe come l'unica scelta possibile a partire dalla natura dell'apparato vocale e uditivo, la linearità del messaggio genetico potrebbe teoricamente essere sostituita da «un meccanismo che non sia sequenziale nel tempo, o anche che metta in gioco delle strutture non lineari, ma complesse in tre dimensioni» [*ibid.*, p. 202]. Se il messaggio genetico è lineare, conclude Jacob, ciò accade perché «le maggiori costrizioni esercitate sulla struttura dall'ereditarietà sono dovute alla necessità di produrre una copia identica di alcune molecole. Sono proprio le esigenze della riproduzione che impongono

anzitutto la linearità del messaggio genetico» [*ibid.*, p. 202]. Non è dunque in funzione della stessa logica che i due tipi di messaggio, il genetico e il verbale, si organizzano linearmente, ragione in piú, questa, per escludere una dipendenza del secondo dal primo: al contrario, è vero piuttosto che la biologia, la quale «funziona per lo piú con l'aiuto di modelli» [*ibid.*, p. 203] cui è spesso affidato il ruolo di sostituire la teoria nella guida dell'attività sperimentale, ha saputo trarre notevoli vantaggi dall'adozione del modello linguistico (ma allora sarà in questo quadro, consapevolmente ed esplicitamente analogico, che si parlerà di una mutazione come di un «errore di trascrizione», o di «frasi» e «segni di interpunzione» nella catena nucleica, o dello stesso «codice» genetico; a questo proposito, si veda l'articolo «Codice» in questa stessa *Enciclopedia*).

L'argomentazione di Jacob appare del tutto convincente (d'altronde è difficile vedere l'effettivo vantaggio scientifico che deriverebbe da un'ipotesi come quella appena discussa): vale la pena di osservare, tuttavia, che quanto Jacob afferma a proposito della logica che presiede alla linearità del messaggio genetico, e cioè che essa è da mettere in rapporto con le esigenze della riproduzione (dove con 'riproduzione' qui si intende perfetta riproducibilità, possibilità di produrre una copia identica di qualcosa), risulta senz'altro appropriato ove si prenda in considerazione non la forma orale del linguaggio verbale bensí la sua forma scritta, o, piú precisamente, la logica che presiede al processo per cui «dopo millenni di maturazione dei sistemi di rappresentazione mitografica» [Leroi-Gourhan 1964, trad. it. p. 305] si impone il sistema della linearizzazione, il quale sembra riconducibile all'esigenza di assicurare la perfetta riproducibilità di ciò che sfugge alla tradizione orale e, come osserva ancora Leroi-Gourhan, «non si può fissare nella memoria in modo completo né in concatenazioni di gesti, né in prodotti» [*ibid.*, pp. 305-6].

2. *Aspetti semantici dell'oggetto riproducibile.*

2.1. Articolazione e densità.

Con la scrittura si torna al concetto di riproducibilità nella sua accezione piú semplice (affrontata nel § 1.1): una sequenza lineare prodotta mediante un sistema di segni discreti è sempre riproducibile nel senso che è sempre trascrivibile (indipendentemente dal suo significato). Essa apparirà inoltre riformulabile (o traducibile) sotto le condizioni (sulle quali ci si è soffermati nei §§ 1.2 e 1.3) di istituzione e riconoscimento di diversi gradi di equivalenza (sia dal punto di vista del codice sia dal punto di vista di una competenza testuale). Limitazioni di riproducibilità si manifestano, invece, quando il piano dell'espressione viene pertinentizzato a livello semantico (come nel caso della poesia, o, piú in generale, dell'oggetto estetico: oggetto tipicamente irriproducibile, e nondimeno collocabile al centro di un processo interpretativo il quale, come si è detto, descrive in modo esemplare operazioni costruttive registrabili (cfr. § 1.4) anche nei normali processi di apprendimento e controllo di una lingua), oppure quando il segno è

osservato sotto il profilo del modo specifico e individuale della sua produzione (come nel caso dell'autografo da sottoporre a perizia o conservare in museo). Di un testo poetico, tuttavia, potrò ancora fornire (secondo le modalità interpretative precisate nel § 1.3) una riformulazione soddisfacente: di un autografo, al contrario, potrò fare tutt'al piú una copia, ma allora si dovrà parlare piuttosto di un'imitazione, di una contraffazione o di un falso.

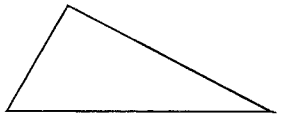
Il problema che ci si trova di fronte a questo punto è stato affrontato molto chiaramente da Nelson Goodman [1968] nel quadro di una teoria generale dei sistemi simbolici, nella quale il fenomeno della falsificabilità viene messo a frutto per gettare nuova luce su alcune questioni, tradizionalmente controverse, legate al concetto di «rappresentazione». Goodman osserva che in alcune arti, come quelle letterarie o la musica, a differenza di altre, come la pittura o la scultura, non esiste la possibilità di falsificare un'opera nota: «Ogni copia accurata del testo di una poesia o di un romanzo è l'opera originale quanto qualsiasi altra» [*ibid.*, trad. it. p. 100], allo stesso modo, «tutte le esecuzioni corrette [di uno spartito musicale] sono esemplari egualmente autentici dell'opera», viceversa «anche le copie piú fedeli di un Rembrandt sono semplicemente imitazioni o contraffazioni, non nuovi esemplari dell'opera» [*ibid.*, pp. 99-100]. Goodman definisce «autografiche» quelle arti nelle quali «la distinzione tra falso e originale è significativa», «allografiche» quelle in cui una tale distinzione non ha luogo, e fa osservare che mentre in queste ultime le opere vengono prodotte e identificate in base a una notazione, a un «insieme articolato di caratteri e di posizioni relative» [*ibid.*, p. 107], cioè tale da fornire «il mezzo per distinguere le proprietà costitutive dell'opera da tutte le proprietà contingenti» [*ibid.*, p. 102], una tale distinzione, invece, non è piú possibile per le arti autografiche. Nelle arti figurative, per esempio, «nessuna delle proprietà pittoriche – nessuna delle proprietà che il quadro possiede in quanto tale – è distinta dalle altre come costitutiva, nessun tratto può essere trascurato come contingente, nessuna deviazione come insignificante» [*ibid.*]. L'opposizione tra allografico e autografico può essere dunque riformulata nei termini di presenza/assenza di un sistema di notazione (non necessariamente linguistico): ciò che in tal senso definisce le opere allografiche – e che le rende riproducibili ma non falsificabili – è da vedere nel loro carattere discreto e articolato, mentre ciò che definisce le opere autografiche – e che le rende non riproducibili ma falsificabili – è da vedere nell'assenza totale di articolazione, cioè nel loro carattere continuo o «denso». Il punto che qui interessa sottolineare è che nelle opere autografiche, ovvero nelle configurazioni a carattere denso, non esistono criteri per distinguere le proprietà costitutive da quelle occasionali: in un quadro o in un disegno ogni tratto è un tratto pertinente. «Una contraffazione, – scrive Goodman, – è un oggetto che pretende falsamente di avere la storia di produzione richiesta per l'originale... dell'opera» [*ibid.*, p. 106]. Modificando qualche parola si potrebbe dire che una copia *mira a ricostruire* la storia di produzione di un originale. Fatto sta (e qui ci si allontana dalla problematica di Goodman) che ci sono falsi ben fatti e falsi grossolani, copie di cui si è disposti a dire che sono «fedeli» e altre di cui si dice che lo sono di meno o che non lo sono affatto. Insomma, pur mancando la mediazione di un sistema notazionale, le configurazioni a carattere denso si prestano lo stesso a istituirsi in modelli di possibili operazioni riproduttive: ciò che occorre spiegare è a quali condizioni questo avvenga.

È evidente che per assumere in qualità di modello una configurazione espressiva a carattere denso sarà necessario cogliervi un principio ordinatore, proiettarvi uno schema capace di rompere la continuità del segno traducendola in una configurazione in qualche modo articolata. Gli studiosi dei processi cognitivi legati alla percezione visiva assicurano che ciò accade, di regola, già nella normale «lettura» di una qualunque rappresentazione sufficientemente complessa da richiedere un processo di integrazione. Come ha notato Hochberg, «l'integrazione delle immagini successive che riceviamo mentre esploriamo un quadro deve dipendere dalla nostra abilità di far rientrare ciascuna singola immagine in una sorta di "mappa mentale", in una struttura cognitiva che immagazzina l'informazione portata da ogni occhiata, sotto una forma che ci permette di tornare con lo sguardo a qualsiasi parte desideriamo riesaminare» [1972, trad. it. p. 80], «se ho afferrato la giusta "configurazione percepita", o *mappa*, le immagini successive colte dall'occhio si combinano nella struttura percettiva cosí bene che è facile vedere la forma stabile e difficile distinguere le occhiate componenti. Senza alcuna mappa (o con quella sbagliata) invece, ho solo immagini momentanee, discontinue e disorganizzate» [*ibid.*, p. 81]. Ma il problema è proprio questo: che la «mappa» può essere quella sbagliata, e c'è da dubitare che una mappa «sbagliata» possa «disorganizzare», cosí come non è del tutto chiaro che cosa si debba intendere per «giusta configurazione percepita». Tutto sta, evidentemente, nel criterio in base al quale ho selezionato i tratti pertinenti del quadro o dell'immagine: ma tale criterio è *necessariamente* arbitrario perché, come si è visto, in una configurazione densa *ogni* tratto è pertinente. Di fatto una configurazione densa – e qualunque immagine lo è – appare come un segnale suscettibile di un numero indefinito di letture plausibili: per dirla con Gombrich [1959], un'immagine è alcunché di infinitamente ambiguo, uno spazio aperto alle piú varie strutturazioni. Sarà dunque il processo in base a cui si risolve l'ambiguità dell'immagine in una *interpretazione* a individuare, nello stesso tempo, le condizioni che permettono di trasformare l'immagine in un modello da cui trarre copie. In definitiva, per capire come sia possibile riprodurre una configurazione densa bisogna chiarire come ci si comporta di fronte all'ambiguità delle immagini.

2.2. Ambiguità e interpretazione.

«L'ambiguità, – scrive Gombrich [1959, trad. it. pp. 300-1], – non si può mai cogliere in sé»: in effetti noi non «vediamo» l'ambiguità, vediamo figure, cose, oggetti che, a certe condizioni, potrebbero essere visti come *altre* figure, cose, oggetti. La figurina del papero-coniglio (utilizzata da Gombrich [*ibid.*, p. 5] e da Wittgenstein [1941-49, trad. it. p. 256] nell'ambito di due discorsi che presentano numerose convergenze) è un esempio giustamente celebre del carattere «saputo» ma non «percepito» dell'ambiguità: se vedo il papero non vedo il coniglio, *pur sapendo* che quest'ultima interpretazione quadra perfettamente con

l'immagine che ho sotto gli occhi e che potrò produrla, al prezzo di un modesto sforzo, in qualunque momento. Dire che vedo la figurina *come* un papero è dunque un'espressione solo apparentemente plausibile: «Il 'vedere come...', – osserva Wittgenstein [*ibid.*, p. 260], – non fa parte della percezione», intendendo, con questo, che una tale espressione riposa sul presupposto, del tutto inaccettabile, che esista qualcosa come un «vedere semplicemente», che la percezione visiva, cioè, sia una mera registrazione di dati o, tutt'al piú, un'elaborazione di materiale grezzo ricevuto dai sensi. In realtà il «vedere» non sembra dissociabile dalle operazioni per cui ciò che si vede risulta selezionato, anticipato da ipotesi, presunzioni e aspettative, riportato a schemi familiari, interpretato e determinato linguisticamente. Ma non è tanto il fatto, ormai definitivamente acquisito, che la percezione visiva abbia carattere costruttivo e che l'idea dell'occhio innocente, capace di cogliere le cose «cosí come sono», sia del tutto inadeguata che qui interessa sottolineare, quanto, piuttosto, la stretta complementarità che Wittgenstein istituisce fra il *vedere* e il *dire*, tanto stretta da risultare, appunto, arbitrariamente rescissa nell'espressione «lo vedo... come». «Considera, come esempio, – scrive Wittgenstein [*ibid.*, p. 264], – gli aspetti del triangolo. Il triangolo



può essere visto: come un buco triangolare, come un corpo, come un disegno geometrico; appoggiato sulla sua base, appeso per un vertice; come un monte, come un cuneo, come una freccia o come un indice; come un corpo capovolto, che (per es.) dovrebbe poggiare di solito sul cateto minore, come un mezzo parallelogrammo, e come diverse e svariate altre cose. "Puoi pensare ora a *questo* ora a *quello*; puoi considerarlo una volta come *questa cosa* un'altra come *quest'altra*, e allora lo vedrai ora *in questo modo* ora in *quest'altro*". – *In che modo*, allora? Non esiste nessuna ulteriore determinazione. Ma come è possibile che si *veda* una cosa conformemente a una *interpretazione*? – La domanda presenta la faccenda come un fatto strano; come se qui qualcosa fosse stato costretto in una forma che, propriamente, non gli si adatta. Ma qui nessuno ha spinto, o forzato nulla».

La proiezione di uno schema interpretativo sull'immagine appare dunque come un atto costitutivo dell'immagine stessa, la quale emerge come un fatto strutturalmente semantico in quanto presenta o rende possibili o addirittura necessarie coordinazioni di ordine verbale, contestualizzazioni riformulabili anche linguisticamente. Produrre un'immagine, in tal senso, significa istituire un'interpretazione, anche nei casi in cui l'immagine prodotta miri a presentarsi come una «riproduzione dal vero» (prova ne sia lo straordinario repertorio di tali «riproduzioni» con cui in *Art and Illusion* Gombrich illustra il carattere costrittivo dei modelli iconici nella storia dell'arte). Leggere un'immagine significa ricostruire, riconoscere o indovinare ciò che l'ha istituita in immagine. E copiare

un'immagine? Si potrebbe dire che nella copia l'accordo tra l'univocità dello schema interpretativo e l'ambiguità dell'immagine entra a far parte della rappresentazione, secondo un processo che Gombrich ha descritto con la consueta chiarezza commentando quei ben noti esperimenti nei quali si chiede a un soggetto di copiare una macchia d'inchiostro o una chiazza irregolare: chi copia «dapprima cerca di classificare la macchia e la colloca in qualche schema familiare: dirà, ad esempio, che è triangolare o che sembra un pesce. Scelto tale schema per definire sommariamente la forma, passerà a precisarlo, notando ad esempio che il triangolo è arrotondato in alto o che il pesce termina con una coda di gallo. Nel copiare egli procede... alternando i due momenti dello schema e della correzione. Lo schema non è il risultato di un processo di "astrazione", di una tendenza a semplificare; rappresenta invece la prima categoria, approssimativa, imprecisa, che viene gradualmente definita fino a che coincida con la forma che deve riprodurre» [1959, trad. it. pp. 89-90].

Chi copia, dunque, proprio come chi legge o chi produce un'immagine, procede per schematizzazioni di ordine semantico, mette in gioco, cioè, interpretanti (anche di natura verbale), nell'ambito di un processo che si differenzia dalla lettura e dalla produzione dell'immagine solo in quanto rende esplicita, sottoponendola a prove successive di congruenza, la funzione ordinatrice degli schemi interpretativi via via utilizzati, i quali schemi, infine, decideranno *che cosa* deve coincidere *con che cosa*. Con ciò si vuol dire che, non meno della lettura e della produzione, la copia resta un'interpretazione dell'immagine, un intervento legalizzante operato sulla sua originaria disponibilità, ma anche che, a differenza della lettura e della produzione, la copia dimostra, ed «espone», i procedimenti che hanno portato alla disambiguazione dell'immagine, li realizza come una componente, tutt'altro che secondaria, della rappresentazione ottenuta. [P. M.].

Althusser, L.
1970 *Idéologie et appareils idéologiques d'Etat*, in «La Pensée», n. 151 (trad. it. Dedalo, Bari 1976).

De Mauro, T.
1970 Commento alla trad. it. di Saussure 1906-11.

Dijk, T. A. van
1972 *Beiträge zur generativen Poetik*, Bayerischer Schulbuch, München (trad. it. Il Mulino, Bologna 1976).

Eco, U.
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.

Foucault, M.
1966 *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris (trad. it. Rizzoli, Milano 1968).
1977 *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino.

Freud, S.
1905 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Deuticke, Leipzig-Wien (trad. it. in *Opere*, vol. V, Boringhieri, Torino 1972, pp. 7-211).

Gambarara, D.
1974 *Il circuito della «parole» e il modo di riproduzione delle lingue*, in R. Amacker, T. De Mauro e L. J. Prieto (a cura di), *Studi saussuriani per Robert Godel*, Il Mulino, Bologna, pp. 133-64.

Gargani, A.
1975 *Il sapere senza fondamenti*, Einaudi, Torino.

Garroni, E.
1976 *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla « Critica del Giudizio »*, Bulzoni, Roma.
1977 *Ricognizione della semiotica*, Officina Edizioni, Roma.

Gombrich, E. H.
1959 *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Trustees of the National Gallery of Art, Washington (trad. it. Einaudi, Torino 1972²).
1966 *Freud's Aesthetics*, in « Encounter », XXVI, n. 1 (trad. it. in *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1967, pp. 11-40).

Goodman, N.
1968 *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis - New York (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1976).

Greimas, A.-J.
1966 *Sémantique structurale*, Larousse, Paris (trad. it. Rizzoli, Milano 1968).

Hochberg, J.
1972 *The Representation of Things and People*, in E. H. Gombrich, J. Hochberg, e M. Black, *Art, Perception, and Reality*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (trad. it. Einaudi, Torino 1978).

Horkheimer, M., e Adorno, Th. W.
1947 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam (trad. it. Einaudi, Torino 1976²).

Jacob, F.
1970 *La logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*, Gallimard, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1971).
1975 *Le modèle linguistique en biologie*, in « Critique », n. 322, pp. 197-205.

Jakobson, R.
[1958] *Linguistics and Poetics*, in Th. A. Sebeok (a cura di), *Style in Language*, Mit Press, Cambridge Mass. 1960, pp. 350-77; ora in *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris 1963 (trad. it. Feltrinelli, Milano 1966, pp. 181-218).
1959 *On Linguistic Aspects of Translation*, in R. A. Brower (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge Mass., pp. 232-39; ora *ibid.* (trad. it. *ibid.*, pp. 56-64).
[1970] *Relations entre la science du langage et les autres sciences*, in *Essais de linguistique générale*, II, Minuit, Paris 1973, pp. 9-76.

Jakobson, R., e Lévi-Strauss, C.
1962 *« Les Chats » de Charles Baudelaire*, in « L'Homme », II, pp. 5-21.

Kris, E.
1952 *Psychoanalitic Explorations in Art*, International Universities Press, New York (trad. it. Einaudi, Torino 1973²).

Kuhn, Th. S.
1962 *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it. Einaudi, Torino 1976³).

Lenneberg, E. H.
1967 *Biological Foundations of Language*, Wiley, New York (trad. it. Boringhieri, Torino 1971).

Leroi-Gourhan, A.
1964 *Le geste et la parole*, I. *Technique et langage*, Michel, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1977).

Lévi-Strauss, C.
1960 *La Structure et la Forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, in « Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée », serie M, n. 7 (trad. it. in V. Ja. Propp., *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, Einaudi, Torino 1977⁷, pp. 163-99).

Lotman, Ju. M., e Uspenskij, B. A.
1971 *O semiotičeskom mechanizme kul'tury*, in « Trudy po znakovym sistemam », V, pp. 144-176 (trad. it. in *Semiotica e cultura*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975, pp. 59-95).

Neumann, J. von
[1948] *The General and Logical Theory of Automata*, in L. A. Jeffress (a cura di), *Cerebral Mechanisms in Behavior; The Hixon Symposium*, Wiley, New York 1951, pp. 15-31 (trad. it. in V. Somenzi (a cura di), *La filosofia degli automi*, Boringhieri, Torino 1965, pp. 222-45).

Peirce, Ch. S.
[1902] *Sign*, in *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1931-58, vol. II, § 303.
[1903] *Division of Triadic Relations*, *ibid.*, §§ 233-72 (trad. it. in *Semiotica*, Einaudi, Torino 1980, pp. 136-54).

Prodi, G.
1977 *Le basi materiali della significazione*, Bompiani, Milano.

Propp, V. Ja.
1928 *Morfologija skazki*, « Academia », Leningrad (trad. it. Einaudi, Torino 1977⁷).

Revzin, I. I.
1975 *K obščesemiotičeskomu istolkovaniju trech postulatov Proppa*, in *Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru. Sbornik statej pamjati V. Ja. Proppa*, Nauka, Moskva.

Saussure, F. de
[1906-11] *Cours de linguistique générale*, Payot, Lausanne-Paris 1916 (trad. it. Laterza, Bari 1970²).

Sini, C.
1978 *Semiotica e filosofia*, Il Mulino, Bologna.

Wittgenstein, L.
[1941-49] *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford 1953 (trad. it. Einaudi, Torino 1974).

Il problema dell'**equivalenza** strutturale (cfr. **struttura, forma**) fra oggetti (cfr. **oggetto**) differenti (cfr. **identità/differenza**) si pone in contesti diversi, dalla capacità di riproduzione biologica (cfr. **eredità, evoluzione, gene, individualità biologica, organico/inorganico, vita**) alla contrapposizione fra **ripetizione** e **creatività** (cfr. **comunicazione, informazione**), dai sistemi di autoregolazione (cfr. **autoregolazione/equilibrazione**) agli automi (cfr. **automa**), fino alla **storia** della **scienza** (cfr. **paradigma**), delle **istituzioni**, delle **arti** (cfr. **produzione artistica, melodia, ritmica/metrica**), dell'**ideologia**. Nel campo dell'**espressione** non risulta esistere una **traduzione** che non si accompagni a presupposizioni (cfr. **presupposizione e allusione**) riguardanti il suo **senso/significato**. Il **concetto** stesso di **testo** implica un margine irriducibile di **interpretazione** dipendente dalla densità **semantica** (cfr. **allegoria, metafora, significato, simbolo**). Ciò vale non solo per un campo come la **poetica**, ma si verifica ogni volta che un **codice** (cfr. **invariante**) diviene oggetto di un vero e proprio **apprendimento** (cfr. **competenza/esecuzione, lingua, linguaggio**). Le condizioni della riproducibilità linguistica dipendono d'altra parte dalla contrapposizione **lingua/parola**, centrale per la definizione del **segno** (cfr. **astratto/concreto, continuo/discreto**). In termini di **referenza/verità**, infine, la trascrizione (cfr. **scrittura**) di un'**immagine** (cfr. **rappresentazione**) dipende dall'atteggiamento assunto nei confronti della sua **ambiguità**.

Sensibilità

1. *Da Platone a Kant.*

1.1. Platone e Aristotele.

Il concetto di sensibilità, coi suoi significati di apparato percettivo e di capacità intuitiva, di «eccitabilità» e di fantasia creativa, di gusto e di «delicatezza di sentire», è stato da sempre al centro sia delle riflessioni sui meccanismi della conoscenza sia delle teorie sui sentimenti e sull'arte. Tanto che spesso, nel sistema speculativo di un filosofo o all'interno di una corrente di pensiero, le considerazioni svolte in merito alla sensibilità nell'ambito delle seconde appaiono come un corollario di quelle ad essa dedicate dalle prime, o, viceversa – ma questo ovviamente quasi soltanto nelle riflessioni degli artisti –, il lavoro sulla sensibilità messo a punto dalla pratica e dalla teoria piú propriamente estetica risulta trasferito con poche varianti in una piú generale concezione del mondo.

La contiguità dei due ordini di problemi è particolarmente evidente nei dialoghi platonici e nella filosofia di Aristotele. Nei primi, la svalutazione del corpo come impurità e delle cose sensibili come manchevoli rispetto alle immutabili essenze ideali procede di pari passo con l'affermazione della necessità che l'uomo si liberi dalle passioni perché «temperanza e giustizia e fortezza – e questa è la realtà vera –» costituiscono «una specie di purificazione... ed esso stesso il sapere un modo o un mezzo di purificazione» [*Fedone*, 69c], mentre prestar fede ai sensi o lasciarsi invischiare nei piaceri e nei dolori significa incatenare l'anima nella sua prigione corporea, in questo «giorno tenebroso» [*Repubblica*, 521c]. In quanto all'opera d'arte, che da un lato riproduce i dati fallaci dei sensi e dall'altro, provocando nel pubblico commozione e stupore, fa appello alle sensazioni nemiche della saggezza, essa è per Platone due volte ingannevole e quindi due volte deplorevole, e non può trovare posto nello Stato retto dalla legge e dalla ragione (cfr. l'articolo «Arti» in questa stessa *Enciclopedia*).

È vero che, nelle ultime pagine della *Repubblica*, Platone invita poeti e difensori della poesia a far valere le loro ragioni dimostrando che essa «non solo è piacevole, ma anche è utile alle costituzioni politiche e alla vita umana» [607d]; da quanto ha scritto in precedenza, tuttavia, appare chiaro che tale dimostrazione sarebbe possibile solo snaturando quelle che egli stesso ha definito essere le caratteristiche intrinseche dell'arte, e pertanto il suo giudizio di condanna della sensibilità in tutte le sue accezioni rimane in realtà senza possibilità di appello.

Per converso, le considerazioni di Aristotele sul rapporto intelletto / realtà sensibile, sul modo in cui quest'ultima viene accolta nell'arte, in particolare nella poesia, nonché sul tipo di reazioni emotive suscitate nel pubblico dal poeta tragico, rappresenteranno fino ad oggi un punto di riferimento obbligato per quanti

assegnano alla sfera della sensibilità un valore specifico e positivo sia all'interno dei meccanismi della conoscenza sia nei riguardi della sfera etico-politica.

Da una parte, infatti, Aristotele restituisce dignità alla singola percezione concreta, e sensazione e rappresentazione divengono la base di ogni tipo di conoscenza; dall'altra, egli afferma che in ogni manufatto la forma che viene impressa all'oggetto preesiste sí alla sua produzione materiale ma non in un mondo sovrasensibile bensí nell'anima dell'artefice, la quale per Aristotele è solo il principio organizzatore dei processi biologici attivi nel corpo dell'individuo e quindi sintesi di impulso unificante e sostrato sensibile [*Metafisica*, 1033b, 1 - 1034a, 7]. Nell'arte, inoltre, il rapporto animo/natura acquista nello stesso tempo, per la presenza del mezzo espressivo, i significati diversi e originali corrispondenti, per tacere del resto, ai concetti di mimesi e di catarsi: il primo, con la sua accezione di descrizione non del reale e dell'accaduto ma del verosimile, del possibile, dell'universale, il secondo che ribalta la condanna platonica sottolineando gli effetti liberatori e purificanti che l'opera tragica produce sulla sensibilità del pubblico [cfr. *Poetica*, 1448b, 3-5 e *passim*; *Politica*, 1341b, 20 - 1342b, 35]. Definendo il lavoro dell'artista qualcosa di piú e di meglio della riproduzione speculare della realtà naturale e storica, il concetto di mimesi anticipa e prepara la successiva esaltazione del talento creativo e delle sue specifiche qualità, alcune delle quali (capacità intuitiva, acutezza dei sensi, profondità e delicatezza di sentimento) senz'altro riconducibili al «termine ombrello» 'sensibilità'; mentre la teoria della catarsi, se per un verso si propone di dimostrare l'utilità anche sociale dell'arte, da un altro punto di vista costituisce il primo di una serie non ancora conclusa di tentativi volti a individuare i meccanismi della ricezione e della fruizione estetica.

1.2. Sensibilità, immaginazione e la nascita dell'estetica.

La connessione che, proprio all'insegna del concetto di sensibilità, si instaurava nella filosofia greca tra sfera gnoseologica e sfera artistica, riaffiora in tutta la sua portata nel pensiero e nell'arte del Rinascimento, che, mettendo in discussione l'essere assoluto e sovramondano delle idee platoniche in nome dell'indagine della natura e dell'esperienza concreta, riportano alla ribalta la questione del significato e del valore delle immagini sensibili. Pur manifestandosi con lentezza e fra numerose contraddizioni, infatti, questo distanziarsi dal punto di vista platonico (e il parallelo recupero delle concezioni aristoteliche ad esso antitetiche) coincide col contemporaneo avvento della concezione secondo cui le leggi della ragione e della scienza nascono dalla ricerca di rapporti di tipo geometrico e matematico applicabili alla realtà percepita, e quindi da una nuova «collaborazione» fra sensibilità e pensiero, e di una visione dell'arte come forma particolarmente istruttiva di mediazione – ad esempio, tramite la tecnica della prospettiva – fra dati dei sensi e indagine teorica. Nelle riflessioni di alcuni pensatori e artisti fra i piú significativi dell'epoca, il contatto fra le due sfere teorico-pratiche della ricerca scientifica e della speculazione sull'arte si fa cosí stretto da trasformarsi in una vera e propria simbiosi: cosí è per Leonardo, il quale,

mentre si dichiara convinto che ogni nostra conoscenza ha origine dai sentimenti, aggiunge che la pratica artistica non diretta dalla scienza è come una barca alla deriva, sempre incerta sulla direzione seguita, o per Keplero, il quale individua nel piacere provocato dalla musica la manifestazione di un impulso naturale suscettibile di mediare sentimento e operazione mentale, soddisfazione dei sensi e consapevolezza intellettuale dei procedimenti conoscitivi.

Grazie anche a questo richiamo all'esperienza e all'osservazione scientifica, nonché alle regole tramandate dall'antichità greco-romana e riviste alla luce delle piú recenti scoperte, l'artista-teorico rinascimentale sostituisce al concetto platonico di imitazione la capacità di afferrare e sintetizzare tanto i dati della realtà naturale quanto gli impulsi del sentimento, e quindi, in sostanza, concepisce la rappresentazione artistica, in analogia con la nozione aristotelica di mimesi, come il risultato di un processo che pur prendendo le mosse dallo studio e dalla contemplazione della natura non si esaurisce nella mera riproduzione del mondo della sensibilità. Nello stesso tempo, però, egli non si chiede dove questa superiore facoltà sintetica e rappresentativa tragga la sua origine e la sua legittimità teoretica, o se lo fa si limita a definire la mente dell'individuo creatore «similitudine» della mente divina [Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, II, 65], quando non parla – tra Cinquecento e Seicento – dell'idea artistica in termini di «disegno interno» alla personalità creativa [cfr. Zuccari 1607, ed. 1961 p. 152], esplicitamente teorizzando un'analogia tra le forme che l'opera imprime alla materia e il piano divino da cui ha preso vita la natura. Di un simile ripiegamento della teoria estetica in senso stretto su posizioni assai vicine a quelle prerinascimentali è responsabile, paradossalmente, anche la rapidità con cui sono venuti maturando i nuovi principî dell'indagine teoretico-scientifica, i quali, se da un lato riaffermano i diritti della sensibilità in tutte le sue accezioni e quindi anche la necessità di verificare quel «disegno interno» sui dati della percezione, dall'altro non sono ancora in grado di dotare la sfera della produzione artistica di uno statuto gnoseologico sufficientemente chiaro e organico, per cui la sua cornice dottrinale non può non continuare a coincidere in gran parte con le vecchie e tenaci concezioni trascendenti della neoscolastica.

Non appena, per altro verso, questo nuovo statuto comincia a profilarsi con piú nettezza, appare chiaro che il rapporto fra problematica filosofico-scientifica e riflessione estetica non è viziato tanto da un ritardo della seconda sulla prima quanto da una vera e propria divaricazione teorica. Mentre quella, infatti, trova nello sviluppo della matematica, della fisica e dell'astronomia gli strumenti atti a fondare piú rigorosi rapporti fra le operazioni dell'intelletto e la natura, questa da tale stesso sviluppo è condotta a riconoscere con sempre maggiore consapevolezza l'inapplicabilità al fluido mondo dell'arte dei procedimenti propri della scienza. Ci sono, è vero, filosofi che come Giordano Bruno uniscono al rifiuto di una precettistica valida a priori («Conchiudi bene, che la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente, ma le regole derivano da le poesie; e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti» [1585, ed. 1958 pp. 958-59]) l'affermazione dell'esistenza di una facoltà dell'«immaginazione» o della «consapevolezza di sentire» [1583, ed. 1890 II, 2, p. 176] capace di conciliare il momento passivo e soggettivo della percezione sensibile col momento attivo e oggettivante del pensiero; la loro concezione tendenzialmente «estetica» dell'unione di ragione e esperienza, tuttavia, pur anticipando alcuni aspetti essenziali della moderna riflessione sull'arte, sconfina nel misticismo e non ha la forza di contrastare il passo all'atteggiamento piú riduttivo che viene assunto nei confronti della sensibilità e della fantasia dai sistemi di pensiero succeduti alla filosofia naturale del Rinascimento.

Il razionalismo cartesiano, in particolare, con la sua insistenza sul carattere confuso e ingannevole dei dati della percezione e dell'immaginazione e con la sua teoria delle idee innate che non hanno alcuna relazione coi «moti corporei» trasmessi dagli organi dei sensi, favorisce la nascita di un'estetica che troverà la sua principale codificazione nell'*Art poétique* (1674) di Boileau, secondo cui la commozione ricercata dalla descrizione artistica della natura deve sottostare al rispetto della verità e dell'oggettività razionale. Piú complesso e articolato si presenta invece il rapporto instaurato con la sfera della «conoscenza sensibile» dalla filosofia di Leibniz, che, nel tentativo di ricondurla al suo comune denominatore logico, riconosce ad essa quel minimo di dignità teorica da cui il leibniziano Baumgarten si sentirà autorizzato a fondare l'estetica come dottrina separata.

All'interno della visione che concepisce il processo della conoscenza come un'ascesa ininterrotta dal caos delle impressioni eterogenee all'unità astratta dei concetti, alla sfera artistica viene assegnato il dominio intermedio delle «idee confuse», che dànno vita a immagini capaci di rappresentare realtà riconoscibili ma non suscettibili, al contrario delle «idee distinte», le piú «elevate» nella scala del sapere, di essere scomposte nei loro elementi costitutivi. Il carattere di totalità intuitivamente organizzata attribuito da Baumgarten al «perfetto discorso sensibile» [1750-58, § 4] della poesia, in altre parole, se per un verso garantisce l'individuazione di un corpo di oggetti sottratti o sottraibili all'esclusiva autorità dell'intelletto, per un altro conferma l'imperfetta corrispondenza della teoria e della pratica estetica ai principî logici puri «gerarchicamente» superiori, sí da giustificare, in ultima istanza, la loro assegnazione all'ambito della «gnoseologia inferiore» [*ibid.*, § 1]. Il superamento di queste residue contaminazioni tra la sfera delle scienze rigorosamente dimostrative e l'organizzazione artistica del sensibile sarà uno dei compiti che si prefiggerà Kant nella sua *Critica del giudizio*.

Prima di confluire nella sintesi kantiana, tuttavia, la riflessione sul rapporto intelletto/sensibilità nell'arte fermenta, fuori dei grandi sistemi razionalistici e in gran parte contro di essi, nella critica letteraria, nelle discussioni di poetica, nello stesso lavoro degli artisti che cercano di chiarire a se stessi i principî e i connotati del loro operare. La fecondità di questa maturazione asistematica è dimostrata non solo dal debito cospicuo che con essa contrarrà la teoria kantiana dell'arte e del gusto, ma anche dalla sua capacità di lambire a piú riprese, quasi invitandolo a fare di essa il suo banco di prova, il movimento dell'empirismo inglese, che con la sua mentalità fondamentalmente pragmatica e induttiva appare piú idoneo del razionalismo franco-tedesco a sceverare le componenti spe-

cifiche della «consapevolezza di sentire». Tanto che le pagine frammentarie e spesso teoricamente «disimpegnate» che esso dedica alle considerazioni sulla sensibilità e sull'arte costituiscono per piú versi il *trait d'union* fra gli apporti extra- o parafilosofici di cui sopra e la successiva sistemazione kantiana.

1.3. Sensibilità, *wit*, gusto.

La nozione che presiede all'indagine empirista sulla creatività come combinazione di sensibilità e «ingegno» e sulla correlata capacità di sentire e giudicare l'arte, o gusto, è quella, affermatasi nel tardo Rinascimento e riconducibile alle affermazioni di Aristotele sulla poesia come descrizione del possibile e dell'universale, secondo cui l'arte, pur proponendosi la rappresentazione della natura, finisce con il dare un'immagine nuova e piú ricca del mondo. Lo strumento di questo rapporto dialettico con la realtà sensibile è senz'altro riconosciuto nell'immaginazione; con la differenza, rispetto all'uso che dello stesso concetto facevano pensatori come il già ricordato Giordano Bruno, che nel nuovo contesto, fortemente compenetrato della mentalità scientifico-sperimentale, non si è piú di fronte a una «consapevolezza di sentire» funzionale soprattutto allo slancio mistico verso un intelletto «primo» e «infinito», ma a un organo che si fa forte della sua libertà dalle «leggi della materia» per «a suo piacimento congiungere quel che la natura ha separato» [Bacone 1605, trad. it. p. 216].

Partendo dall'analisi dei procedimenti concreti delle singole arti e in particolare della poesia, gli empiristi inglesi parlano, senza alcuna inibizione scientistica o moralistica, di «gioco dell'ingegno» o di «inclinazione naturale a esprimersi gradevolmente» (*felicity*) contrapposta al carattere oggettivamente normativo delle regole scientifiche. Tale volontà di non abbandonare mai il riferimento agli specifici prodotti della fantasia artistica fa sí che, anche quando, in una fase piú avanzata della ricerca, si avverte l'esigenza di definire i limiti di tale «gioco» o «arbitrio», l'inevitabile raccordo con l'attività ordinatrice dell'intelletto, piuttosto che tradursi nella giustapposizione o nel conflitto di due sfere viste come rigidamente incompatibili, si appoggia a concetti quali *discretion* (che si potrebbe rendere con 'autonomo senso della misura' o 'capacità di scelta autonomamente discriminante') e *wit* ('ingegno arguto', 'ingegnoso buon senso'), tali da fornire nuove e piú consistenti basi a quel motivo dell'«autoregolazione» della sensibilità (creativa e ricettiva) la cui storia rappresenta il sottile filo conduttore della riflessione estetica moderna. Cosí, se Hobbes auspica che la fantasia sia «aiutata» dal *judgement* (capacità di non eccedere, sinonimo di *discretion*) [1651, trad. it. p. 67], Locke riconosce nel *wit* la facoltà specificamente artistica e, pur insistendo sulla sua componente di irrazionalità e quindi esortando i suoi lettori ad astenersi dal ricorrere ad esso «in tutti i discorsi che pretendono di informare o di istruire» [1694, trad. it. III, p. 148], riconduce alla sua autonoma attività la libera connessione di idee, di parole e di immagini attraverso cui la sensibilità del creatore fa appello alla sensibilità del fruitore.

È a questo punto, da queste premesse, che nasce e si sviluppa il concetto di gusto. Via via, infatti, che aumenta la consapevolezza dell'irriducibilità della

sfera della sensibilità estetica alle verifiche «oggettive» dell'intelletto, si fa piú acuta anche l'esigenza di reperire, dapprima empiricamente, con sempre piú frequenti puntate in ambito storico-psicologico, poi a livello di principî, quelle garanzie sulla validità e sulla comunicabilità degli stati d'animo espressi dall'artista che l'astratta ragione scientifica appare inidonea a fornire. Pur collegandosi al lato intuitivo dell'intelligenza e pur dipendendo quindi anche dalle predisposizioni innate dei singoli, il gusto è una facoltà ampiamente suscettibile di essere coltivata e affinata dalla costante e diretta frequentazione dei testi e delle opinioni critiche che l'opinione comune addita all'attenzione di quanti accedono, da protagonisti o da semplici cultori, al mondo dell'arte. In altre parole, esso rappresenta l'insieme di quelle norme estremamente fluide e largamente inconsce che, in un contesto culturale dato, definiscono l'appropriatezza di linguaggio e di stile senza di cui anche il diletto che l'opera si prefigge non verrebbe piú conseguito, e incanalano la sensibilità privata dell'artista fino a farla coincidere con la sensibilità collettiva.

Nonostante, dunque, il fatto che il termine 'gusto' assuma anche significati quali 'delicatezza di sentimento', 'sentimento strettamente relativo alla persona che lo esprime' o 'spontanea tendenza dell'anima verso il vero bene', che fanno presagire il prossimo recupero in chiave romantica del concetto di genio, il raccordo sensibilità-gusto assolve in sostanza, nel panorama estetico del Settecento, una funzione di contenimento delle valenze irrazionali insite nello sganciamento della sfera dell'arte dalla tutela della metafisica prima, della logica e dell'intelletto scientifico poi; ed è senz'altro in questa luce che possono essere lette le osservazioni contenute nei saggi letterari di David Hume. Se, infatti, le emozioni che entrano in gioco nei giudizi sull'arte sono tra le «piú fini dell'animo» e di «una natura molto tenera e delicata», è anche vero che «pur entro tutta la varietà ed il capriccio del gusto, vi sono certi princípi generali di approvazione o di biasimo, il cui influsso può essere scoperto da un occhio attento in tutte le operazioni della mente», e che analizzando la struttura della «fabbrica interiore» «si può calcolare che delle particolari forme o qualità piacciano e che altre spiacciano» [1757, trad. it. pp. 423-25]. Di conseguenza, la «squisitezza di gusto» (sensibilità «per il bello e per il brutto di ogni genere») deve proporsi di disciplinare la «squisitezza della passione» (sensibilità di carattere eccessivamente condizionata dalla buona e dalla cattiva sorte) per consentirle di collegarsi con un «discernimento vigoroso» [1741, trad. it. pp. 178-79].

In queste pagine Hume applica a livello psicologico-estetico gli stessi procedimenti induttivi che in sede di gnoseologia generale egli sostiene essere alla base dell'organizzazione dei dati della sensibilità; per cui – ma prescindendo, certo, dalle preponderanti ragioni intrinseche al suo itinerario criticistico – non è forse fuori luogo vedere in Kant il filosofo che dagli scritti dell'empirista inglese è stato non solo «risvegliato dal suo sonno dogmatico» ma anche indotto a ricercare il fondamento trascendentale di quei «principî» della sfera estetica la cui esistenza era stata cosí chiaramente affermata, in un modo che a Kant doveva però apparire inadeguato, dall'autore di *Of the Standard of Taste*.

2. *Kant e Hegel: sensibilità e sentimento nella conoscenza, nel giudizio di gusto e nella produzione artistica.*

2.1. La conciliazione kantiana di sensibilità e intelletto.

Kant è, con Platone e Hegel, il filosofo le cui considerazioni sulla sensibilità come «capacità di sentire» e quindi, anche, di percepire, giudicare e produrre il bello, sono piú strettamente connesse con la sua generale impostazione gnoseologica. Nella *Critica della ragion pura*, com'è noto, si afferma che il pensiero deve riferirsi necessariamente alle intuizioni, le quali a loro volta ci vengono fornite dalla sensibilità o «recettività del nostro animo nel ricevere le rappresentazioni, in quanto ne venga in qualche modo colpito» [1787, trad. it. p. 125]. Ciò che non tocca i sensi non può neanche venire unificato dai concetti e pertanto resta completamente al di fuori della portata della conoscenza. La sensibilità, dunque, «realizza» l'intelletto, e i concetti, pur essendo possibili a priori, se non si riferiscono mediante l'intuizione a un oggetto sensibile «si riducono a un semplice giuoco»; da ciò deriva che i concetti puri dell'intelletto possono avere «soltanto un uso empirico». Infine: «In noi, intelletto e sensibilità soltanto in quanto uniti sono in grado di determinare gli oggetti. Tenendoli separati, si hanno intuizioni senza concetti oppure concetti senza intuizioni: in un caso come nell'altro abbiamo rappresentazioni che non possono esser riferite ad alcun oggetto determinato» [*ibid.*, pp. 266, 270, 279].

Quest'unione di intelletto e sensibilità (nella sua accezione, peraltro, meno «tecnica» e piú sfumata di facoltà di sentire e produrre l'oggetto sensibile bello) si ripropone nelle pagine della *Critica del giudizio* dedicate al giudizio di gusto e all'arte; anche se si tratterà di una unione di tipo radicalmente diverso da quella realizzata a livello conoscitivo.

In primo luogo, infatti, l'«universale consenso» cui, a differenza del giudizio del «gusto dei sensi» sul piacevole che è soltanto personale, aspira il giudizio di gusto sul bello, è fondato per Kant sul «sentimento del libero gioco delle facoltà rappresentative», l'immaginazione e l'intelletto; nel giudizio di gusto sul bello, in altre parole, queste facoltà, che sono identiche in tutti gli uomini – che «si presuppongono in ogni uomo (come necessarie per la possibilità della conoscenza in generale)» –, si combinano secondo la stessa proporzione ottimale ai fini della loro reciproca «azione animatrice» [1790, trad. it. pp. 60, 146, 143]. Proporzione ottimale che non può essere conosciuta – non dipende da un concetto determinato – ma soltanto esperita immediatamente per tramite del sentimento di piacere e dispiacere in base al quale viene formulato il giudizio di gusto e che rappresenta dunque il suo principio soggettivo ma insieme universale; sempre che, avverte Kant, si compia correttamente la sussunzione della singola rappresentazione sotto tale principio, sempre che, per dirla in altre parole, non intervengano come motivi determinanti del giudizio di gusto né le attrattive dei sensi (il piacevole) né ciò che viene imposto al desiderio da una legge della ragione (il buono).

Da queste premesse generali discende che, sotto il profilo del rapporto fra quelle che, in prima approssimazione e con una certa libertà nei confronti della terminologia kantiana, si possono definire «sensibilità artistica passiva» (gusto) e «sensibilità artistica attiva» (genio), la stessa universalità soggettiva che è propria della prima quando si traduce in giudizio si estende alla seconda nella sua veste di facoltà specifica dell'arte bella; anche quest'ultima, infatti, viene prodotta secondo una regola che non può essere data eppure nello stesso tempo si pone a principio ed esempio del migliore accordo possibile fra immaginazione e intelletto («Le idee dell'artista suscitano idee analoghe nell'allievo, se questi è stato dotato dalla natura di una analoga proporzione delle facoltà dell'animo» [*ibid.*, pp. 168-69]).

È vero che, a differenza di ciò che vale per il bello di natura, l'arte bella, in quanto prodotto intenzionale degli uomini, non può prescindere dal «concetto di ciò che la cosa deve essere»; ma questo viene esteso «esteticamente... in un modo illimitato; l'immaginazione è in tal caso creatrice, e pone in moto la facoltà delle idee intellettuali (la ragione), facendola cosí pensare, all'occasione di una rappresentazione (ciò che appartiene bensí al concetto dell'oggetto), piú di quanto in essa possa essere compreso e pensato chiaramente» [*ibid.*, p. 174].

Da una parte, dunque, per Kant la manifestazione sensibile del talento creativo non è riducibile all'intelletto discorsivo (nelle stesse pagine, a proposito di queste «rappresentazioni dell'immaginazione, che dànno occasione a pensare molto», egli afferma che «nessuna lingua» può «perfettamente esprimerle e farle comprensibili» [*ibid.*, p. 173]); dall'altra, e a monte, per cosí dire, di tale *effetto* del prodotto dell'arte bella, l'attività del genio richiede «un lungo e anche penoso processo di perfezionamento, volto a adeguare la forma al concetto, senza recar tuttavia pregiudizio al libero gioco delle facoltà dell'animo», una «disciplina» che rende le sue idee «degne di un consenso durevole e universale, d'esser seguite dagli altri, e di concorrere a una sempre progressiva cultura». Questa disciplina è il gusto, che nella produzione del genio, in un certo senso, «si attivizza», intervenendo come fattore costruttivo nella messa a punto dell'opera e trasformando il «cavallo furioso» cui Kant paragona il genio incontrollatamente originale in un «cavallo di maneggio» [*ibid.*, pp. 172, 180 e 169; cfr. anche l'articolo «Immaginazione» in questa stessa *Enciclopedia*].

A ben guardare, ciò significa che il gusto come facoltà di discriminare esercitata sulla sua opera dal genio svolge nell'arte bella una funzione solo apparentemente «aggiuntiva» rispetto al ruolo prioritario che spetterebbe invece alle altre tre facoltà che, assommate, costituiscono il talento naturale, l'immaginazione, l'intelletto e l'«anima» (facoltà quest'ultima che fa cogliere «a volo il rapido giuoco dell'immaginazione» e lo pone in correlazione con «un concetto che si possa comunicare senza la costrizione delle regole» [*ibid.*, p. 177]). Il «richiamo all'ordine» dell'intelletto al quale il gusto è preposto, infatti, è già insito in realtà nella stessa facoltà del genio nel suo complesso, che «si rivela» sí soprattutto nella rappresentazione delle «idee estetiche» e quindi dà occasione a pensare «molte cose inesprimibili», ma, come Kant non si stanca di affermare, senza eludere per questo la necessità di «conseguire lo scopo prefisso», di esibire cioè

in ogni caso «un concetto determinato». Come dire che caratteristica precipua del talento o «immaginazione creatrice» o, come qui si è voluto chiamarlo, «sensibilità artistica attiva», è la possibilità non di prescindere dal concetto di ciò che l'opera deve essere, il che contrasterebbe con l'essenza specifica del bello artistico in quanto distinto dal bello di natura, ma di comunicare tale concetto «senza la costrizione delle regole»; come dire, insomma, che l'originalità del concetto che presiede alla produzione dell'opera d'arte non sta tanto nel concetto in se stesso, che resta un concetto dell'intelletto e pertanto omogeneo a tutti gli altri concetti, quanto, e soprattutto, in questa sua peculiare «modalità di comunicazione», che lo vede «estendersi esteticamente» «in modo illimitato» per accogliere «quelle forme [gli attributi estetici di un oggetto] che non costituiscono da sé l'esibizione di un concetto dato, ma, in quanto rappresentazioni secondarie dell'immaginazione, esprimono soltanto le conseguenze che vi si legano e l'affinità di quel concetto con altri concetti» [*ibid.*, p. 174].

Sotto questo profilo, si può dire che il genio o «sensibilità artistica attiva» è per Kant un talento a due facce, che da una parte trae dalla natura la predisposizione innata ad accordare l'immaginazione e l'intelletto secondo «uno slancio armonico» e «un giuoco che si alimenta da sé e fortifica le facoltà stesse da cui risulta» [*ibid.*, p. 173], dall'altra, attraverso il gusto e senza perdere di vista il concetto di ciò che l'opera deve essere, adegua quell'accordo alle «condizioni socioculturali» piú idonee a garantire la sua comunicabilità universale. Non a caso, in una nota al paragrafo della *Critica del giudizio* sull'unione del genio col gusto, Kant scrive che delle quattro facoltà richieste dalle arti belle «le tre prime [immaginazione, intelletto, anima] trovano nella quarta [il gusto] la loro unione» [*ibid.*, p. 180, nota 1]; poiché, infatti, come si è già osservato, le stesse facoltà costituiscono il genio, ciò significa in sostanza che, nelle arti belle, genio e gusto si presentano come due «superfacoltà» in gran parte coincidenti e tali da elaborare da punti di vista diversi ma convergenti, all'insegna del sentimento di piacere e dispiacere, le stesse rappresentazioni dell'immaginazione.

2.2. Hegel e il «superamento» del sensibile.

Grazie al suo sforzo di sintesi, la teoria estetica kantiana rappresenta il piú riuscito fra i tentativi volti a dimostrare l'armonica compresenza nell'arte di sensibilità e intelletto, sentimento e concetto, «anima» e gusto. Con Hegel, al contrario, la riflessione sulla sensibilità si tinge di nuovo di platonismo, seppure di un platonismo dialettico ed «evolutivo», e l'arte bella diviene «il primo anello di conciliazione tra ciò che è semplicemente esterno, sensibile e transeunte, ed il puro pensiero, tra la natura e la realtà finita e l'infinita libertà del pensiero concettuale». «Il primo» e, in realtà, anche l'unico in cui questa conciliazione, almeno in una determinata fase dell'evoluzione artistica dell'umanità (l'arte classica), è effettivamente tale, in cui cioè la verità o spirito è «cosí affine ed amica al sensibile da poter essere accolta ed espressa da questo materiale in maniera adeguata»; mentre al di là della sfera artistica, e di quella sua fase ormai storicamente conclusa, la concezione della verità si fa troppo profonda per

potersi realizzare adeguatamente nella materia sensibile. Già nella successiva fase romantica, pertanto, che trova i suoi contenuti nell'«interiorità autocosciente», l'arte è ridotta a fungere da manifestazione visibile dell'opposizione fra «la soggettività infinita dell'idea» e la «corporeità», annunzia il ritorno dello spirito «nel suo interno», cessa in quanto irrimediabilmente legata a questa corporeità di rappresentare il «supremo interesse dello spirito» e infine cede il passo agli «ambiti successivi» della religione e della filosofia, in cui il sensibile è ormai solamente «materia» (in un punto dell'*Estetica* Hegel scrive addirittura «materia repellente») da negare e da superare [1817-29, trad. it. pp. 12, 14, 93, 92, 120].

Il carattere sistematico e totalizzante delle sue considerazioni estetiche, tuttavia, fa sí che Hegel non si limiti ad affermare la posizione mediana dell'arte fra la sensibilità come «immediatezza del sentire e degli oggetti esterni» [*ibid.*, p. 13] e lo spirito, né a rilevare il suo ruolo transeunte nel processo di distanziamento della «vera razionalità» dalla realtà sensibile, ma affronti e inquadri all'interno di questa cornice speculativa sia i principali problemi attinenti al rapporto fra la «sensibilità privata» dell'artista e la «sensibilità collettiva» della sua epoca, sia la questione del modo in cui il mondo dei sensi viene incorporato e trasfigurato dalle diverse arti.

Per quanto riguarda il primo punto, e in particolare il grosso nodo teorico rappresentato dall'interazione genio/gusto, Hegel, pur senza affermarlo esplicitamente, non ritiene valida la soluzione kantiana, sostenendo, da un lato, che la riflessione estetica precedente alla sua non ha risolto la contraddizione fra gusto come «senso educato della bellezza» e gusto come «sentire immediato», e, dall'altro, che l'esercizio di tale ambigua facoltà è rimasto invischiato negli aspetti piú esteriori e piú futili dell'opera d'arte, nel «senso» e nelle «riflessioni astratte», «impaurendosi» invece quando si trattava di passare dalle «sottili distinzioni» e dal «piccolo commercio con delle minuzie» alle «grandi passioni e commozioni di un'anima profonda». Ecco allora che queste ultime sono rimaste di esclusiva competenza del genio, di fronte alla cui «potenza» il «buon gusto» (è sintomatico che anche nella terminologia Hegel tenda a ignorare l'apporto del trascendentalismo kantiano) non può che cedere le armi, delegando il «controllo» dell'eccezionale sensibilità creativa di quello alla necessaria identità della «soggettività dell'artista» con «la vera oggettività della rappresentazione» [*ibid.*, pp. 42, 43, 44, 331]. Confrontando, infine, la definizione hegeliana dell'originalità creativa («l'originalità autentica dell'artista e dell'opera d'arte consiste solo nell'essere animati dalla razionalità del contenuto in se stesso vero» [*ibid.*, p. 335]) con quella, assai piú specifica come si è visto, che dello stesso concetto dà Kant, appare quanto mai chiaro che per Hegel non solo la funzione della ragione nell'arte è cosí preponderante da ridurre e svalutare a priori la presenza in essa della «corporeità» del sensibile, ma le stesse «grandi passioni e commozioni di un'anima profonda», anziché tradursi in una peculiare modalità di comunicazione del concetto che presiede alla produzione dell'opera, finiscono con il coincidere con le diverse specificazioni di quella «razionalità del contenuto in se stesso vero», cioè, come Hegel afferma in un altro

passo, con «un interesse sostanziale», «una cosa in se stessa valida, la verità, l'eticità, ecc.».

Come in Platone, anche in Hegel il contenutismo logico-etico cui si informano queste considerazioni sulla sensibilità e sul sentimento – e che rappresenterà, per inciso, una delle fonti principali del filone «ufficiale» dell'odierna estetica marxista, come per esempio la filosofia dell'arte di Lukács – è strettamente correlato, da un lato, a una contingente polemica culturale (contro l'«ironia» e la «vuota soggettività» che sarebbe propria di alcuni pensatori e artisti romantici) [*ibid.*, pp. 76-78], dall'altro, alla sua piú generale concezione filosofico-storica e alla sua teoria della conoscenza (per cui, ad esempio, come si legge in un passo della *Fenomenologia dello spirito*, «l'universale è... in effetto il vero della certezza sensibile» [1807, trad. it. I, p. 84]).

In quanto alla questione dei diversi gradi di manifestazione della realtà sensibile nelle singole arti, basterà osservare che per Hegel, anche qui in perfetta coerenza con la sua visione speculativa, l'arte vera, l'arte «assoluta», è la poesia, in quanto solo nel discorso verbale il materiale sensibile si nega come tale per diventare il mezzo dell'«estrinsecazione dello spirito allo spirito». Per altro verso, essa è anche «arte totale», che nella sua triplice configurazione (epica, lirica e drammatica) riassorbe in sé le tappe percorse nella manifestazione oggettiva del sentimento dalle altre due arti proprie della fase romantica, la pittura e la musica [1817-29, trad. it. pp. 701-2]. Si può vedere allora una specie di «ironia della storia» nel fatto che la nuova sensibilità postromantica, che Hegel molto probabilmente non avrebbe esitato a tacciare di «vuota soggettività», si affermerà sulla scena della cultura europea in primo luogo attraverso la poesia, come pure nel fatto che questa affermazione rappresenterà uno dei molti sintomi non tanto della «fine dell'arte», o meglio – non è la stessa cosa – del suo venir meno come «supremo interesse dello spirito», quanto e soprattutto della crescente irriducibilità della sfera artistica a un disegno filosofico sistematico e totalizzante qual è quello contenuto nell'*Estetica* hegeliana (cfr. l'articolo «Arti» in questa stessa *Enciclopedia*).

Ciò non significa che il contrasto fra un cosí formidabile tentativo di sistemazione filosofica e la successiva evoluzione delle teorie sulla sensibilità e il sentimento e della pratica artistica non meriti di essere analizzato piú a fondo; al contrario, esso apre la strada a una serie di considerazioni estremamente attuali sulla natura di tale evoluzione.

Dal punto di vista della sua problematica interna, i limiti della riflessione hegeliana sull'arte come conciliazione prima crescente e poi decrescente di sensibilità e ragione sono facilmente individuabili nella duplice concezione secondo cui da un lato l'arte «sta *nel mezzo* tra la sensibilità immediata e il pensiero ideale», dall'altro questo contenuto spirituale *preesiste* intero e immutabile alla sua oggettivazione artistica, la possiede per cosí dire in potenza e adeguata o inadeguata a priori alla sua natura piú o meno elevata; per cui, ad esempio, il Dio dei Greci può essere propriamente rappresentato in una «sensibile raffigurazione artistica» mentre il Dio cristiano vi si può manifestare solo «imperfettamente» [*ibid.*, pp. 48 e 84].

Ammesso e non concesso, infatti – perché a rigore basterebbero, a inficiarla, le sfumature, le variazioni, le dilatazioni, insomma, per dirla con Kant, gli «attributi estetici» che il singolo artista da sempre imprime al tema trattato trasformandolo in qualcosa di diverso da ciò che esso era prima di lui –, che una concezione del genere fornisca un quadro esatto ed esauriente dell'arte cosiddetta rappresentativa o «a contenuto immediatamente riconoscibile», essa è però palesemente inadeguata a dar conto del successivo sviluppo dell'arte moderna, in cui la progettazione significante tende a procedere di pari passo con la manipolazione del materiale sensibile, e questa, a sua volta, è spesso determinata da un ancora generico bisogno di esprimersi, quando non è addirittura tale manipolazione a *predeterminare* il costituirsi di contenuti di cui l'artista stesso diviene completamente cosciente solo a opera ultimata. Tanto da potersi affermare che nell'arte romantica e, soprattutto, in quella postromantica, non è che quel certo contenuto «trabocchi» per sua intrinseca predisposizione fuori del «vaso» dell'espressione sensibile, ma è piuttosto quest'ultima che, attraverso le sue sempre rinnovate modalità di articolazione, si dimostra suscettibile di manifestare una serie virtualmente infinita di contenuti (cfr. l'articolo «Espressione» in questa stessa *Enciclopedia*).

In secondo luogo, e da un punto di vista piú generale, le previsioni dell'estetica hegeliana sono state contraddette dal fatto che, anziché «rimandare oltre se stessa» alle «forme superiori» della religione e della filosofia, l'arte ha assunto al proprio interno sia un tipo di culto esplicitamente e spiccatamente «religioso» di se stessa e della sensibilità dell'artista sia «forme della riflessione» tradizionalmente di competenza della speculazione filosofica, mentre le altre due sfere della coscienza, a loro volta, sono rimaste lontane dal soddisfare i «bisogni supremi» dello spirito. In altre parole, arte, religione, filosofia e, di riflesso, la sensibilità e il sentimento nel loro rapporto con i modelli culturali, le forme della comunicazione e i meccanismi della conoscenza, hanno assunto nei decenni successivi e continuano a rivestire ancora oggi natura e funzioni profondamente diverse da quelle che Hegel assegnava loro.

3. *Culto, spersonalizzazione e «apertura» della sfera della sensibilità.*

Già la filosofia di Schelling e le osservazioni di Novalis sulla poesia avevano configurato, prima ancora che Hegel tenesse le sue lezioni di estetica (in cui si parla significativamente di Novalis come di uno dei massimi portavoce dell'«ironia», della «negatività assoluta in cui il soggetto... si riferisce a se stesso» [1817-1829, trad. it. p. 182]), una concezione che vede nella sensibilità e nell'arte gli organi supremi dell'attività dello spirito. Novalis, in particolare – quel Novalis nel quale il formalista russo Šklovskij ha visto di recente il precursore del suo concetto di «straniamento» come «sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione» [1925, trad. it. p. 13] –, esalta nella poesia l'unione di religione e filosofia, definisce il poeta «un sacerdote» in mistica comunione con le forze della natura e afferma, in netta contrapposizione con la formula hegeliana che

«il reale è il razionale», che «la poesia è il reale, il reale veramente assoluto» [1795-1800, trad. it. pp. 301 sgg.]. La sua visione ricorda per piú versi la teoria dell'immaginazione formulata alla fine del Cinquecento da Giordano Bruno, dimostrando anche con questo di recuperare un tipo di speculazione estetica antecedente alle discussioni sul *wit* e sul gusto e di rompere quindi di nuovo, a vantaggio dell'onnipotente fantasia creativa, il delicato equilibrio fra sensibilità e intelletto ricercato dall'empirismo inglese e realizzato da Kant nella sua *Critica del giudizio*.

Schelling e Novalis sono tra i primi e piú autorevoli rappresentanti – un precedente illustre, a dire il vero, è rappresentato dal Diderot «sentimentale», che esortava i poeti a essere oscuri ed esaltava la sensibilità come capacità di evocare e di apprezzare emozioni particolarmente intense – di una lunga serie di artisti-pensatori-critici che accentuano le valenze irrazionali del concetto di genio, parlano del proprio lavoro creativo in termini di ispirazione e suggestione magica e rivendicano a una sensibilità spesso al limite del morboso il diritto e il potere di accogliere in sé lo sconcertante, il caotico, l'incoerente. Cosí, se l'«olimpico» Goethe può ancora chiedersi a cosa serva «dominare la sensualità» visto che «la forza dell'immaginazione è in agguato, come il piú potente nemico» che «possiede per sua natura una tendenza irresistibile all'assurdo» [1825-30, ed. 1950 p. 784], Keats afferma senz'altro che la sensibilità poetica è soprattutto questione di fantasia, crea le sue forme dal nulla e quindi ha ben poco a che vedere con l'intelletto che invece può sviluppare solo idee preesistenti; mentre Coleridge sostiene il primato dell'immaginazione in nome del suo quasi soprannaturale potere di sintesi e scrive che una sensibilità sempre fresca è ciò che consente al poeta di inventare visioni cosí nuove da ricordare la creazione divina.

Questa equiparazione della sensibilità dell'artista a una facoltà superiore, i cui antecedenti come si è visto possono essere rintracciati ad esempio in Leonardo da Vinci (ma i cui echi giungono fino a un sociologo spregiudicato come MacLuhan, per il quale l'artista è dotato di una personalità cosí eccezionale da poter «correggere i rapporti tra i sensi prima che i colpi di una nuova tecnologia abbiano intorpidito i procedimenti coscienti» in quanto l'arte si può ricondurre a «un'esatta informazione... del modo in cui va predisposta la psiche per prevenire il prossimo colpo delle nostre estese facoltà» [1964, trad. it. pp. 76-77]), fa sí che la parola poetica diventi Verbo che si fa carne, racchiudendo direttamente in sé, senza mediazioni di sorta, tutte le sensazioni di cui l'uomo è capace. Come si esprime Victor Hugo, essa è «vita, spirito, uragano, germe, virtú, fuoco; perché la parola è il Verbo, e il Verbo è Dio» [*Les Contemplations*, I, 8, vv. 110-11]. La sua assoluta libertà dai vincoli degli atteggiamenti comuni legittima la dilatazione della sfera della sensibilità oltre i tradizionali confini del bello e del sublime, svuota di senso la distinzione fra bello e brutto e trasforma in valori positivi ciò che prima era considerato di esclusiva pertinenza delle manifestazioni artistiche meno «nobili», come il dissonante e il grottesco (cfr. l'articolo «Bello/brutto» in questa stessa *Enciclopedia*). La concezione che vede nella sensibilità dell'artista una facoltà di frontiera tra la realtà quotidiana e il mondo dell'indicibile, dell'inconfessabile, dell'anormale, dell'angoscioso, arriverà pressoché inalterata fino al nostro secolo soprattutto attraverso l'espressionismo e il surrealismo, ma senza risparmiare neanche artisti apparentemente «sereni» come Rilke: l'arte, per Rilke, non è se non il primo stadio dello spaventoso che si è appena in grado di sopportare, ma egli è anche tra quanti ribadiscono con piú insistenza l'analogia fra la creazione divina e i prodotti degli invisibili fermenti che percorrono la personalità poetica.

Questa frattura che la nuova «estetica militante» istituisce fra la sensibilità ispirata e la percezione «neutra» del mondo, fra la sensibilità dell'artista e quella dell'uomo comune, è accentuata dalla teorizzazione di un'arte che, oltre a sporgersi sugli abissi dell'inaudito e dell'invisibile, si liberi da ogni coinvolgimento emotivo, non solo cioè da «quella Verità che è l'appagamento della Ragione» ma anche da «quella Passione che è l'intossicazione del cuore» [Poe 1850, ed. 1901 p. 205]. Tale volontà di spersonalizzare l'esercizio della sensibilità creativa, a sua volta, fa tutt'uno, già in Poe e poi in Baudelaire, in Rimbaud, in Mallarmé, con la ricerca di una precisione delle figure poetiche affine a quella delle operazioni della matematica, che grazie al contrasto fra il rigore della composizione e la libertà dei contenuti renda ancora piú forte lo choc prodotto sul lettore. Il quale, invitato a immergersi in un turbine estremamente controllato di impressioni cinestetiche, di sfoghi «artificiali», di banalità angosciosamente dissacranti, si sente costretto, sempre che non si lasci inghiottire dal «soave mostro», a diventare anch'egli «ipocrita», a sdoppiarsi, a fare insomma i conti, qualche volta per accettarla, piú spesso per ritrarsene, con la natura sapientemente illusionistica della nuova arte [Baudelaire, *Au lecteur*, in *Les fleurs du mal*]. Del resto, la poesia di un Baudelaire o di un Rimbaud nasceva com'è noto in aperta polemica con la «sensibilità media» dei loro contemporanei, da essi ritenuti ottusi e «filistei»; né, dopo piú di un secolo e in piena «cultura di massa», si può dire che i loro testi esoterici e provocanti siano divenuti patrimonio comune dei posteri.

In questo processo di sovvertimento del tradizionale concetto di sensibilità, la poesia apre la strada alle altre arti, a cominciare dalla musica, già luogo tipico dell'«anima» romantica, della quale dopo il 1850 si comincia a mettere in discussione il contenuto sentimentale e autobiografico. In campo figurativo, Denis, tirando le somme di una rivolta che ha avuto tra i suoi piú lucidi esponenti Delacroix e Ingres (secondo il quale l'arte non è soltanto una professione ma anche un apostolato), scrive nel 1890 che bisogna «ricordarsi che un quadro, prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un qualsiasi aneddoto, è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori riuniti in un certo ordine» [1890, p. 50]. A livello di teoria estetica in senso stretto, infine, questa ricerca di purezza espressiva ha il suo rappresentante piú illustre in Wölfflin [1915], il quale auspica l'adozione di categorie interpretative aliene dall'irrazionalità delle emozioni e dalla proiezione sull'opera d'arte di significati troppo personali.

In quanto all'affermazione del carattere «doppio» dell'esperienza artistica e della dissociazione della sensibilità tanto creativa quanto fruitiva che ne consegue, essa non solo sarà ripresa e approfondita dall'estetica del Novecento at-

traverso i concetti di ambiguità e di «orizzonte d'attesa» [cfr. Jauss 1967, trad. it. p. 57 e *passim*] e grazie alla consapevolezza della non coincidenza tra la sovradeterminazione del simbolo artistico «alla fonte» e il suo «potenziale» nella coscienza del pubblico [cfr. Kris e Kaplan 1948, trad. it. p. 254 e *passim*], ma sarà ad esempio all'origine, oltre che della già ricordata teoria šklovskiana, dell'omonima tecnica brechtiana dello «straniamento», basata sul superamento dell'immedesimazione emotiva con i protagonisti della vicenda teatrale in nome della comprensione distaccata dei «compiti che ci pone imperiosamente un'epoca di mutamenti storici» [Brecht 1937, trad. it. p. 111]. L'effetto di choc, di smarrimento e di vertigine prodotto da questa pratica creativa deliberatamente provocatoria non viene meno neanche nella piú recente ***musique concrète***, nel *ready made* o nel *tableau-objet* delle avanguardie; al contrario, la loro apparente immediatezza, investita di un'intenzionalità estetica che trasformandolo in mezzo espressivo strappa l'oggetto al suo contesto abituale, non può che scompaginare ancor piú le aspettative dei fruitori.

Da un punto di vista piú generale, l'attacco, se cosí si può dire, che l'arte degli ultimi centocinquant'anni ha mosso alle abitudini emotive e percettive del pubblico, assolutizzandosi, intellettualizzandosi, «disumanizzandosi» o comunque moltiplicando e complicando i suoi procedimenti in funzione della messa in crisi dei tradizionali parametri di rappresentazione, riproduzione e interpretazione «oggettiva» della realtà sensibile, trova interessanti riscontri in larghi settori del pensiero posthegeliano. Dall'esecrazione nietzscheana del «romantico tumulto e guazzabuglio di sentimenti» e dalla sua richiesta di «un'arte per artisti, soltanto per artisti», alla scoperta di Freud che gran parte dei nostri pensieri, delle nostre parole e delle nostre azioni manifestano uno spessore significante non risolvibile in termini di contenuti univoci e immediati, al riconoscimento dei residui di relativismo e di soggettivismo che permarrebbero nelle costruzioni teoriche tradizionalmente date per definitive delle scienze della natura; dal concetto heideggeriano di verità come apertura sul prodigioso e rovesciamento dell'abitudinarietà e di ciò che è ordinario, rovesciamento che troverebbe proprio nell'opera d'arte e in particolare nella poesia la sua manifestazione essenziale, alla concezione sartriana dell'immagine come fatto piú di coscienza che di percezione immediata, alle «approssimazioni successive» e al carattere asintotico delle leggi che regolano le nostre esperienze percettive rilevati dall'epistemologia genetica (che a questo riguardo parla anche di «sdoppiamento fenomenico», cioè di possibile polimorfismo dello stesso oggetto della percezione), è fuori di dubbio – la lista potrebbe continuare ancora a lungo – che il concentrarsi dei piú disparati campi del sapere sulla problematicità e sulla natura estremamente «aperta» tanto degli stati emotivi quanto delle operazioni ricettive che si usa comprendere sotto il concetto di sensibilità sia uno dei dati salienti della nostra condizione di contemporanei. [C. F.].

Bacone, F.
1605 *The Two Books of the Proficience and Advancement of Learning Divine and Human. To the King*, Tomes, London (trad. it. in *Scritti filosofici*, Utet, Torino 1975, pp. 129-361).

Baumgarten, A. G.
1750-58 *Aesthetica*, Kloyb, Frankfurt an der Oder.

Brecht, B.
[1937] *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, in *Schriften zum Theater*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. Einaudi, Torino 1975, vol. II, pp. 102-11).

Bruno, G.
1583 *Sigillus Sigillorum*, Charlewood, London; ora in *Opera latine conscripta*, Le Monnier, Firenze 1890, vol. II, parte II, pp. 161-217.
1585 *De gl'heroici furori*, Baio, Paris - Charlewood, London; ora in *Dialoghi italiani. Dialoghi metafisici e dialoghi morali*, Sansoni, Firenze 1958, pp. 925-1178.

Denis, M.
[1890] *Journal*, vol. I, La Colombe, Paris 1957.

Goethe, J. W. von
[1825-30] *Annalen*, in *Goethe's Sämmtliche Werke*, Cotta, Stuttgart 1850-52, vol. XXI; ora in *Tag- und Jahreshefte*, Artemis-Verlag, Zürich 1950.

Hegel, G. W. F.
1807 *Phänomenologie des Geistes*, Goebhardt, Bamberg-Würzburg (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1976²).
[1817-29] *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955 (trad. it. Einaudi, Torino 1976).

Hobbes, T.
1651 *Leviathan, or the Matter, Form and Power of Common-wealth, Ecclesiasticall and Civill*, Crooke, London (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1976).

Hume, D.
1741 *Of the Delicacy of Taste and Passion*, in *Essays, Moral and Political*, Kincaid, Edinburgh (trad. it. in *Saggi e trattati morali letterari politici e economici*, Utet, Torino 1974, pp. 177-81).
1757 *Of the Standard of Taste*, in *Four Dissertations*, Millar, London (trad. it. *ibid.*, pp. 418-40).

Jauss, H. R.
1967 *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Universitäts-Druckerei, Konstanz (trad. it. Guida, Napoli 1969).

Kant, I.
1787 *Kritik der reinen Vernunft*, Hartknoch, Riga 1787² (trad. it. Utet, Torino 1967).
1790 *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friederich, Berlin-Libau (trad. it. Laterza, Bari 1970⁷).

Kris, E., e Kaplan, A.
1948 *Ästhetic Ambiguity*, in «Philosophy and Phenomenological Research», VIII; ora in E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, New York 1952, pp. 243-64 (trad. it. Einaudi, Torino 1977³, pp. 241-63).

Locke, J.
1694 *An Essay on Human Understanding*, Ballet, London 1694² (trad. it. Laterza, Bari 1972).

MacLuhan, M.
1964 *Understanding Media*, McGraw-Hill, New York (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1967).

Novalis (F. von Hardenberg)
[1795-1800] *Fragmente*, in *Schriften*, In der Realschulbuchhandlung, Berlin 1802 (trad. it. Rizzoli, Milano 1976).

Poe, E. A.
1850 *The poetic principle*, in «Home Journal», 31 agosto; ora in *The Works of Edgar Allan Poe*, Black, London 1901, vol. III, pp. 197-219.

Šklovskij, V. B.
1925 *O teorii prozy*, Federacija, Moskva (trad. it. Einaudi, Torino 1976).
Wölfflin, H.
[1915] *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; das Problem der Stilentwickelung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München 1923 (trad. it. Longanesi, Milano 1953).
Zuccari, F.
1607 *L'idea de' pittori, scultori e architetti divisa in due libri*, Differolio, Torino; ora in *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, Olschki, Firenze 1961.

Fin dalla sua comparsa, la filosofia (cfr. **filosofia/filosofie**) è stata attraversata dall'opposizione (cfr. **coppie filosofiche**, **opposizione/contraddizione**) fra i **sensi** e l'intelletto (cfr. **ragione**) e da quella fra il **corpo** e l'anima (cfr. **soma/psiche**) o, nel campo della **conoscenza**, da quella fra l'esperienza (cfr. **empiria/esperienza**, **esperimento**) e la teoria (cfr. **teoria/modello**) o ancora, nel campo della **logica**, da quella fra induzione e deduzione (cfr. **induzione/deduzione**); inoltre, la **percezione** sensoriale, come facoltà ricettiva dei dati (cfr. **dato**) del **mondo** esterno, è stata opposta (cfr. **innato/acquisito**) all'**immaginazione**, facoltà creativa (cfr. **creatività**, **disegno/progetto**, **espressione**). Le controversie concernenti tali opposizioni hanno avuto grande importanza per l'elaborazione di diverse dottrine – inerenti la conoscenza e l'**essere**, le **arti** e il **gusto** (cfr. **bello/brutto**), i metodi (cfr. **metodo**) e i concetti (cfr. **concetto**) della **scienza** –, in particolare per quel che riguarda la categoria spazio-temporale (cfr. **forma**, **spazialità**, **spazio-tempo**, **tempo/temporalità**).

Spazialità

1. *Spazio e spazialità.*

Il problema o l'insieme dei problemi che si pongono in rapporto alla nozione di *spazialità* vanno anzitutto delimitati rispetto al problema o ai problemi che piú propriamente riguardano – secondo una convenzione piú implicita che esplicita, ma molto forte – la nozione di *spazio*. E questo per una duplice ragione: sia per evitare sconfinamenti illegittimi in ambiti di competenze diverse e non direttamente pertinenti a una problematica della spazialità, sebbene a questa in qualche modo collegate; sia anche, e soprattutto, per individuare correttamente, attraverso connessioni e differenze, lo statuto – se esiste – di una problematica della spazialità.

A questo proposito è opportuno mettere subito in chiaro un fatto che può forse parere oggi del tutto ovvio, e che tuttavia tale non è per se stesso e immediatamente. S'intenda per «spazio» qualcosa che, pur avendo una non definita relazione con ciò che viene chiamato in questo modo nell'esperienza e nel linguaggio comuni, è a rigore l'oggetto interno di una disciplina formale e deduttiva, per esempio una geometria, dove esso esiste come un ente *sui generis*, come tale definito solo implicitamente ed esplicito solo come insieme di relazioni fondamentali espresse da definizioni indipendenti e compatibili, i cosiddetti assiomi, tali da permettere la derivazione di un sistema coerente di proposizioni, i cosiddetti teoremi, che ne stabiliscono il comportamento in termini di caratteristiche invariantive. Ma s'intenda, ancora piú in generale, per «spazio» l'oggetto di una disciplina qualsiasi, anche empirica, una psicologia della percezione o una semiotica degli spazi, la cosiddetta prossemica, che per esempio preveda piú strette e continue connessioni con l'esperienza fattuale e però sia volta a descriverlo nei suoi aspetti invariantivi opportuni pur sempre mediante un insieme sistematico di proposizioni, il cui legame sarà in questo caso piú costruttivo che formale, ma in ogni caso non sarà determinato dalla pura e semplice registrazione di osservazioni isolate di fatti in ogni senso indipendenti da una teoria e dalle ipotesi di ricerca che essa comporta o ammette. Si dovrà dire allora che esiste non *uno* spazio, che presupporrebbe uno spazio reale, indipendente da chi lo esperimenta e già determinato nella sua struttura, ma *piú* spazi, per quante definizioni e punti di vista costruttivi sono possibili, nello stesso tempo e/o rispettivamente in relazione alle possibilità formali disponibili e alle tante esigenze esplicative, sulla cui occasione motivante può nascere una costruzione teorica. Ebbene, a questo punto, una questione viene subito in primo piano: se, esistendo tanti spazi per quante sono le definizioni strettamente formali o no di spazio, essi siano – per cosí dire – estranei gli uni agli altri o se invece non si possa o si debba parlare di qualcosa come di uno «spazio comune a tutti gli spazi definibili». Dove, si badi, si deve intendere con questa espressione non tanto la designazione di una qualità comune e piú generica di tutti

gli spazi possibili, quanto la messa in rilievo della loro condizione di possibilità: che è un modo non ingenuo, piú adeguato, di riproporre il problema ineludibile, anche se in genere mal formulato, del «referente», presupposto sempre, perfino nei suoi usi piú «astratti», dal linguaggio.

Al fine di distinguere tale «spazio comune» dai tanti «spazi comunque definiti», si conviene qui di chiamarlo appunto «spazialità», in forza di una convenzione che non è priva di notevoli precedenti: cioè propriamente l'«esser-spazio» dello spazio comunque definito, il suo essere una sua determinazione piú originaria o, come si è detto, una sua condizione di possibilità dal punto di vista di un'esperienza in genere, quali che siano le sue determinazioni ulteriori.

Non c'è dubbio che tale spazio, in quanto spazialità, sembra avere, almeno sulle prime, uno statuto singolare e addirittura contraddittorio, dato che si tratterebbe di definirlo prima di ogni definizione possibile, cosí che esso si presenterebbe nello stesso tempo come qualcosa di definito e di non definito. È una difficoltà, questa, che non riguarda soltanto la questione in esame e in generale inerisce ad ogni riflessione metateorica o filosofica. Essa può essere avviata a una qualche soluzione, anche se non formale, solo se e in quanto si mostri la possibilità in linea di principio di una riflessione del genere. Tale compito eccede ovviamente, e in misura troppo spinta, i limiti del problema di una unità-distinzione di spazio e spazialità; né forse – proprio per il suo carattere non formalizzabile e infine neppure costruibile, almeno al modo in cui lo è l'oggetto di una disciplina empirica – può mai essere perseguito rigorosamente e fino in fondo. Quella della possibilità di una riflessione metateorica è in qualche modo, pare, piú una questione che accompagna costantemente ogni altro problema, che non *un* problema *tra* problemi. Esso tuttavia può essere prospettato in prima istanza o in modo problematico in una forma minima: come la questione, se non della possibilità di una riflessione filosofica, almeno della impossibilità, o difficoltà, di prescindere da un compito del genere. In realtà, se non si ammettesse la liceità di un problema metateorico della spazialità, rispetto ai problemi comunque determinati dello spazio, rimarrebbe inevitabilmente aperta e senza alcuna soluzione, anche provvisoria, la domanda che si è posta poco sopra sulla unità, connessione o eterogeneità degli spazi via via definiti a condizioni diverse, e ogni disciplina o ricerca si chiuderebbe ermeticamente entro i propri confini, esplicitamente costituiti. La conseguenza sarebbe del tutto insoddisfacente, non perché al ricercatore o all'uomo sarebbe con ciò vietato di sognare una qualche unità sistematica di tutte le conoscenze, che è un ideale regolativo forse essenziale, ma in nessun modo costitutivo. Il fatto è che il problema della connessione fra conoscenze non è disgiungibile da quello delle loro effettive capacità di riferirsi a un'esperienza reale. Al ricercatore non sarebbe vietato di sognare, dato che non si può vietare a nessuno il sogno, ma gli sarebbe reso impossibile di stabilire al di fuori del buon senso rapporti – non necessariamente di integrazione e coesione, ma anche di attrito e opposizione – fra distinti campi di ricerca e, nello stesso tempo, fra questi e le loro comuni capacità applicative. Se è vero che il problema qui accennato rimanda piú in generale a un problema non ingenuo del referente, verrebbe meno infatti la possibilità di

prevedere in generale un qualche accordo complessivo fra teorie ed esperienze, pur nella sua non totale coerenza, e l'accordo si stabilirebbe di volta in volta per caso e quasi a tradimento, all'insaputa non solo della teoria, ma dello stesso ricercatore, in quanto questo è sprovvisto di uno strumento qualsiasi che gli consenta anzitutto di pensarlo.

Un esempio può essere utile. Si è detto [cfr. Prieto 1975] che il problema del referente sarebbe venuto meno, anche contro le intenzioni degli autori responsabili, nell'ambito di una rigorosa linguistica strutturale. E, infatti, stando tutti dentro al sistema delineato dalla teoria, non si può parlare d'altro che degli oggetti da essa definiti e in quanto le appartengono, mentre il referente è precisamente e per definizione un oggetto extralinguistico. Le cose non stanno forse interamente cosí *nei fatti*, ma non c'è dubbio che *in linea di diritto* di *quel* referente potrà parlare un'altra teoria, non linguistica, per esempio una psicologia, una chimica o una fisica, ma sempre nei termini previsti dalle teorie rispettive, cioè come di un oggetto interno ad esse. Che cosa permetterà allora di stabilire connessioni significative e giustificate fra i tanti oggetti interni, per esempio proprio fra i tanti spazi definibili? La difficoltà ha aspetto paradossale e delirante. Ma essa esiste e non sembra che possa essere evitata se non si ammette appunto la possibilità di una riflessione metateorica o, infine, la possibilità di parlare degli oggetti della teoria – di una teoria determinata – anche al di fuori della teoria stessa, non come oggetti reali e già dati e definiti, ma precisamente come comuni condizioni di possibilità. Tutto ciò avviene di fatto nel cosiddetto «linguaggio comune». Ma sarebbe un errore concepire tale linguaggio comune come qualcosa di omogeneo e solido, una sorta di stato allotropico del referente ingenuo. In realtà, già nel linguaggio comune si afferma un'istanza metateorica, ed è questa, e non il linguaggio comune nella sua effettualità, che decide appunto della possibilità di una riflessione metateorica.

Vale la pena di chiarire ulteriormente lo stato della questione. È infatti vero, d'altra parte, che «qualcosa di comune» è possibile trovare anche al livello degli spazi definiti, per esempio per quanto riguarda gli spazi studiati da quella speciale famiglia di discipline che vanno sotto il nome di geometrie, senza ricorrere –almeno immediatamente – a una supplementare riflessione metateorica e senza introdurre nozioni allotrie, come quella di spazialità. Qui accade infatti che non solo può essere analoga l'applicabilità a una qualche non definita esperienza, almeno a certe condizioni restrittive, per esempio considerando soltanto certe proprietà puramente locali dello spazio nel caso della geometria euclidea e della geometria iperbolica, ma che sono o possono essere comuni anche assiomi e teoremi, come per esempio nel caso delle geometrie del piano e dello spazio tridimensionale e delle geometrie dello spazio a n dimensioni, dove le prime sono casi particolari delle seconde. Tale connessione è altrettanto evidente nella generalizzazione della geometria elementare tradizionale, dove si prendono in considerazione le proprietà invariantive a meno di trasformazioni per movimenti rigidi, nelle geometrie proiettive e nello studio dei gruppi di trasformazioni in generale, essendo tali trasformazioni variamente definibili.

Ma appare anche evidente che le connessioni – da un punto di vista interno

alla problematica geometrica, in quanto parte costitutiva del piú vasto ambito matematico – sono piuttosto di tipo formale e che il loro modello – che appunto permette di raccogliere in famiglia le geometrie e ne fa un tutto omogeneo tra di loro e rispetto alle discipline matematiche in genere – è un modello logico-matematico. Cosí poco interessa, sotto questo profilo, lo spazio come tale e gli enti che in esso è possibile raffigurarsi, che è stata possibile una formalizzazione completa della geometria, come è accaduto in modo esemplare nell'indirizzo bourbakista, cosí da escludere come ripugnante al rigore e al metodo specifico della matematica ogni riferimento a impliciti enti geometrici. Con ciò senza dubbio – e senza entrare nel merito della effettiva utilità e plausibilità di un formalismo cosí spinto – l'area di applicazione della teoria si amplia enormemente, mostrando nello stesso tempo che ogni riferimento a qualcosa che può essere detto informalmente «esperienza spaziale» è soltanto un'occasione esterna e non necessaria, non costitutiva della teoria come tale, o una semplice e non privilegiata contropartita applicativa della teoria, in quanto questa si organizza su propri principî e ha in sostanza la sua fondante autorità in se stessa. Ciò che in tal senso c'è di comune nella famiglia delle geometrie non è dunque in alcun modo ciò che prima si è detto spazialità; né si vede immediatamente che una qualche spazialità debba essere supposta come condizione originaria e unificante di spazi comunque definiti in senso logico-matematico. Tuttavia questa unità della matematica può soddisfare forse il matematico solo in quanto questi si chiuda nell'ambito del suo territorio, per vasto che oggi possa essere, e si rifiuti di guardare sia alla genesi effettiva dei problemi matematici, sia al loro significato formale, in quanto implica anche un qualcosa di piú della forma, sia alla loro applicabilità – cioè non tanto alla loro applicazione effettiva, quanto al problema stesso di un'applicazione, che in questo senso piú generale non può non riguardare anche le teorie inapplicate e addirittura i giochi logici apparentemente solo gratuiti e inutilizzabili.

In realtà, dopo tanti e alterni entusiasmi formalistici, è stata piú volte riproposta anche dai matematici la questione e l'esigenza di una connessione non esterna tra, per esempio, matematica ed esperienza – come recentemente ha scritto Browder [1975] e ha ricordato Israel [1980], sviluppando il tema in un quadro storico-teorico generale. Trent'anni fa – ha sostenuto polemicamente Browder, parlando di analisi funzionale – l'accento sarebbe caduto sulle sue strutture, «in opposizione ai suoi *problemi*, alle sue *applicazioni* e alle sue *origini*»; e ha proposto di «non prendere sul serio alcun sistema di assiomi a meno che esso non nasca dall'ambito di una tematica concreta, entro la quale si vogliano conseguire dei risultati» [1975, pp. 577 sgg.]. E da parte sua precisa Israel: «Nonostante un ottimismo esteriore, la concezione assiomatica è basata su un'idea fondamentalmente rinunciataria: essa proietta nel futuro ed affida a meccanismi ignoti e incontrollabili il rapporto tra matematica e realtà, tra matematica ed attività pratiche» [1980, p. 447]. Eppure, già allora e ancora prima, nel libro ormai classico – scritto intenzionalmente in forma non specialistica e quindi tale da «scoprire le carte» con franchezza – di Courant e Robbins [1941], che certo non sono vicini a posizioni intuizionistiche alla Brouwer, si afferma riso-

lutamente che «ben piccolo sarebbe l'interesse offerto dalla geometria, se non esistesse questo accordo piú o meno profondo tra gli assiomi formali e le proprietà degli oggetti fisici», concludendo che, «anche per il formalista, esiste una autorità diversa dalla mente umana che decide la direzione del pensiero matematico» (trad. it. p. 329). In sostanza e con linguaggio solo un poco diverso, ci si richiama qui, evocando «le proprietà degli oggetti fisici», a un principio o condizione di possibilità dell'esperire, non esaurito da un modello logico-matematico. Ora, la questione di una diversa autorità – rispetto a quella soltanto formale, analitica e deduttiva della teoria in senso stretto – è fondamentalmente distinta dall'affidarsi a «meccanismi ignoti e incontrollabili»: non riguarda e non può riguardare soltanto la mera applicabilità, come qualcosa che vien *dopo* la teoria e gli fornisce un interesse o, meglio, un senso *a cose fatte*; né può riguardare soltanto la genesi fattuale della geometria o della matematica, come qualcosa che vien *prima*, al modo di un'occasione destinata poi, nella costruzione della teoria, ad essere messa da parte, o di una casualità remota, esterna e superata. Qui è in gioco piuttosto il senso e la possibilità della teoria. E la questione dell'applicabilità o della genesi – se non è soltanto di tipo fenomenologico, in quest'ultimo caso, o di tipo pragmatico, nel primo: una questione da risolvere di volta in volta, in quanto le cose stanno di fatto cosí, cioè *quando capita* e *quando di fatto essa è già risolta* nella sua puntualità; ma riguarda addirittura il senso della costruzione teorica matematica e quindi la sua possibilità – richiede un esame che è ovviamente metateorico e non è soddisfatto neppure da un generico ricorso alla «realtà». L'esame è metateorico, nel senso che è non interno alla teoria come tale, oppure è interno, ma in quanto le teorie non sono mai cosí chiuse come talvolta si crede e si accompagnano sempre a riflessioni non dichiarate e tuttavia essenziali, insomma a una vera e propria riflessione filosofica. E il suo oggetto sarà non tanto una qualche preliminare esperienza spaziale in senso materiale, che in qualche modo esiste e non si è però in grado di esplicitare senza appunto costruire una teoria, quanto le condizioni trascendentali dell'esperienza in genere, in quanto queste rendono possibile rappresentarsi anche una determinata esperienza spaziale, per esempio l'uso e la percezione delle qualità spaziali degli oggetti e dell'ambiente, e nello stesso tempo rendono possibili anche le varie specificazioni dell'esperienza in teorie, solamente formali o no. Ciò che, da solo, un modello logico-matematico non è in grado di fare. Un'indicazione precisa in tal senso viene proprio dalla semplice esistenza di teorie non geometriche dello spazio, non per via della loro empiricità come tale, ma per il nesso piú evidente, di tipo costruttivo, che si istituisce fra teoria ed esperienza. Esse talvolta o forse sempre non possono probabilmente non far ricorso, esplicitamente o implicitamente, a teorie matematiche, come nel caso della formazione di strutture cognitive nel bambino, con riferimenti anche alle culture cosiddette primitive, studiate per esempio da Piaget [1970; cfr. anche Piaget e altri 1964] sotto il profilo della teoria dei gruppi; ma ciò che importa è che quelle non si esauriscono in alcun modo in queste, e che la loro possibilità è affidata nello stesso tempo e costitutivamente a una «diversa autorità». Ora, l'unità fra ricerche di questo tipo e ricerche soltanto formali non

potrebbe essere ovviamente trovata in un modello logico-matematico, a dispetto di ogni evidente connessione. E qui la matematica si mostra nello stesso tempo in tutta la sua potenza e nella sua unilateralità. Non a caso, nell'ambito della stessa scienza e dell'epistemologia moderne, si distingue fra una «geometria pura» e una «geometria fisica», la prima a priori e analitica, la seconda sintetica ed empirica – come per esempio scrive Carnap [1958] nel presentare la traduzione inglese del noto libro di Reichenbach, la *Filosofia dello spazio e del tempo* [1928]. Cosí che in conclusione, se pure può essere indicata – ma da un punto di vista unilaterale, complessivamente insufficiente, per ciò che si è detto – l'unità delle varie teorie formali dello spazio, guardando solo all'autorità che le sorregge dall'interno, è invece indispensabile reintrodurre un'unità o condizione di tipo diverso, se si vuol comprendere già in prima istanza l'unità – si ripete: non necessariamente in termini di coesione sistematica – fra quelle teorie e le teorie non formali, in quanto hanno rapporti significativi, e cioè piú in generale la genesi, il senso e l'applicabilità – non puramente fenomenologici o puntualmente pragmatici, in realtà misteriosi – di una teoria *quale che sia*.

2. *Spazialità come condizione trascendentale.*

Come si è già accennato, non si tratta di trovare l'unità di esperienze e teorie, riferibili a ciò che viene chiamato «spazio», al di fuori di un modello logico-matematico e facendo ricorso a una nozione soltanto intuitiva o, piuttosto, propria del cosiddetto senso comune. In questo modo infatti si raggrupperebbero sotto un'etichetta empirica e dubbia, ricavata non si sa come, oggetti del tutto diversi: un po' di geometria, un po' di psicologia, un po' di semiotica, piú un aggregato di esperienze non definite e dai confini incerti. Quando si pensa alla spazialità come a un'effettiva esperienza spaziale, da assumere quale punto di partenza concreto per una riflessione e una teorizzazione sullo spazio, inteso come già dato e strutturato, si sanziona fin dall'inizio una separazione gravida di conseguenze fra esperienza e teoria, e si aderisce appunto al senso comune – nel senso di linguaggio comune risultante dalla stratificazione di nozioni offerte, senza che se ne sappia niente, dalle piú diverse tradizioni. Non che il senso comune, anche in questa accezione, non abbia i suoi diritti e non individui una qualche esperienza autentica, ma lo fa nella misura in cui esiste, a condizioni restrittive e locali, una cosiddetta esperienza dello spazio, di cui certe teorie, per esempio proprio una geometria elementare passata a patrimonio comune, dànno ragione. Ma, se si procede in questo modo, si deve anche restare al senso comune, là dove non sorge alcun problema nuovo e ogni problema si mostra per definizione, secondo un'opportuna e implicita strategia di restrizioni, come «già-risolto». In realtà è impossibile isolare con una qualche accuratezza, prima di una teoria appropriata, una esperienza del genere; e si può procedere soltanto in modo approssimativo e descrittivo. Si tratta infatti non di *un'*esperienza, ma di un *complesso eterogeneo* di esperienze, che non costituisce dunque in alcun modo un punto di partenza, ma è piuttosto un oscuro aggregato di

punti d'arrivo: cosí per esempio una cosa è lo spazio percepibile e una cosa lo spazio praticabile, una cosa lo spazio metrico e omogeneo che serve alle culture agricole estensive e una cosa lo spazio magico e qualitativo delle cosiddette culture primitive, ma anche del comportamento quotidiano, una cosa lo spazio della contemplazione artistica e una cosa lo spazio simbolico sociale, e cosí via. Anzi, è proprio la contrapposizione surrettizia fra una presuntivamente indipendente esperienza dello spazio e la teoria che conduce, a dispetto di ogni buona intenzione di tenerle unite, all'isolamento di quest'ultima e al ritrovamento di unioni solo casuali e misteriose. Cosí, non solo può essere teoricamente irrilevante il richiamo alle «tematiche concrete», ma può essere addirittura scientificamente pericoloso e limitante, se non s'intende in primo luogo quel legame.

È qui in gioco invece, in senso forte, il problema di una condizione di possibilità come condizione trascendentale – cioè universale e necessaria, e tale da contenere in sé un riferimento all'esperienza in genere –, cosí da rendere possibile e ciò che viene chiamato di fatto, con maggiore o minore plausibilità, «concreta esperienza spaziale» nella sua eterogeneità e in generale *ogni* esperienza in quanto necessariamente sottoposta a quella condizione, se è semplicemente un'esperienza quale che sia, e quindi anche quelle concrete esperienze che non sembrano riguardare affatto sulle prime ciò che comunemente vien detto «spazio». Sotto questo profilo, il raggruppamento di esperienze e teorie – posto che questo sia davvero, in certi casi, un compito abbastanza interessante – può esser fatto in modi assai diversi e a condizioni empiriche piú specifiche, *già* previste nella loro possibilità da una condizione trascendentale, anche nel senso di un raggruppamento di teorie dello spazio, formali e non formali, in quanto connesse con aspetti definiti di un'esperienza spaziale. Ciò che invece una condizione soltanto logica non permette o, per cosí dire, permette a sua insaputa, come una reintroduzione esterna del contenuto – dato che in realtà lo permette un'altra condizione da cui forse la stessa condizione logica dipende.

Non si può tacere tuttavia che il termine 'trascendentale', come è peraltro noto, sta vivendo da almeno una decina d'anni alterne vicende, non destinate – pare – a spegnersi presto in un senso o nell'altro. Per un verso, soprattutto in Germania, esso è tornato d'attualità in accezione positiva e in versioni non scolastiche, per esempio in riferimento alla problematica linguistica e semiotica o ai nuovi indirizzi pragmatici di derivazione marxiana e wittgensteiniana. Ma altrove, soprattutto in area inglese e americana, e spesso in relazione al medesimo ordine di problemi, si tende a considerarlo responsabile di una concezione non solo meramente logico-cognitivistica, insensibile a un'autentica istanza pragmatica, ma addirittura «metafisica» in accezione deteriore. Come se, in altre parole, si annidasse nel trascendentale l'idea di una specie di «piano del mondo» preliminare e inconfutabile, che la ricerca effettiva sarebbe chiamata semplicemente a specificare e confermare. Pare che il dibattito sia particolarmente teso in Italia: e vale la pena di ricordare qui, per quanto riguarda questa seconda tendenza, gli studi importanti di Bellone [1976], le prese di posizione antifondazionaliste di Gargani [1975], e di citare come esemplare il volume miscellaneo sulla cosiddetta *Crisi della ragione* [cfr. Gargani 1979], nonché alcuni

contributi nel volume dedicato a *Scienza e storia* [cfr. Di Meo e Tagliagambe 1980]. Tali prese di posizione possono anche essere in parte giustificate – e anzi si deve riconoscere anzitutto che il problema donde nascono esiste effettivamente –, ma appunto solo in parte e, a guardar meglio, solo marginalmente. Da un punto di vista storiografico e interpretativo, è infatti vero che il trascendentalismo della filosofia kantiana accoglie molte delle idee che derivano da una concezione scientifica storicamente determinata, e che in questo senso esso è indubbiamente caduco e addirittura già smentito, e non da ora, dalle trasformazioni della scienza successiva, geometrie non euclidee e teoria dei quanti in primissimo piano; ma si tratta ancora di vedere se la sua caratterizzazione storica lo esaurisca o no nelle sue istanze teoriche genuine e salienti: se cioè la filosofia trascendentale sia *essenzialmente* legata a una determinata cultura scientifica, di cui rappresenterebbe la razionalizzazione speculativa, oppure no. E la risposta è no, se è vero che essa è ancora piú profondamente e genuinamente motivata dall'esigenza di risalire dal condizionato dell'esperienza alle sue condizioni, che semplicemente rendono possibile un'esperienza in genere e non dicono nulla, come lo stesso Kant afferma esplicitamente, dell'esperienza in particolare, né quindi vincolano in alcun modo le spiegazioni scientifiche che di essa possono essere fornite: faccia testo in questo senso l'accettazione kantiana del meccanicismo, come era allora del tutto naturale, e il rifiuto di un modello meccanicistico totalizzante – come ha messo ben in chiaro Scaravelli [1968]. Inoltre, se via via ci si sposta da un punto di vista storiografico-interpretativo verso un punto di vista piú propriamente teorico, peraltro non estraneo a Kant, si vede che quelle condizioni trascendentali sono anche suscettibili di approfondimento, di correzione e di trasformazione, se e in quanto il condizionato diversamente si configuri e anche lo statuto di una riflessione trascendentale si modifichi. Su questo punto probabilmente Kant stesso era assai piú elastico di taluni trascendentalisti, tipo Reinhold. Ma, anche al di fuori di Kant, lo stesso movimento neokantiano, le ricerche di un Cassirer, da una parte, e dall'altra lo sforzo di riflessione di un Husserl e di un Heidegger, e forse tutta la filosofia e l'epistemologia piú viva dalla seconda metà dell'Ottocento a oggi, stanno precisamente a dimostrare la vitalità dell'istanza trascendentale e la sua capacità di adattamento – non escluso lo stesso Wittgenstein, i cui rapporti con Kant sono stati piú volte giustamente sottolineati. Per non parlare di gran parte delle scienze umane, dalla psicanalisi alla linguistica, profondamente kantiane nell'atteggiamento di fondo – come appare rispettivamente dalle interpretazioni di un Bion [1963] e di un Simon [1971]. Comunque Kant abbia condotto in porto l'impresa, resta infatti questa acquisizione ormai difficilmente contestabile e circolante anche presso i non-kantiani: che di esperienza, e ancor piú di «realtà», si può parlare solo a certe condizioni, che sono le condizioni stesse del sapere scientifico; che l'esperienza non può essere concepita come un punto di partenza concreto, indipendente e già compiuto in sé, *da cui* ci si muoverebbe per saperne di piú, come supponeva la gnoseologia empirista e ha riproposto in forma piú raffinata il neopositivismo; e che ci deve essere una piú profonda condizione unificante che consenta di rappresentarsi l'esperienza comune nella sua informalità,

la conoscenza e la teoria in quanto dotate di senso, nonché un loro accordo che spieghi nello stesso tempo e queste e quelle, *comunque* si presentino. Si deve dire di piú: che l'istanza trascendentale non solo non ha niente di metafisico e di pregiudicante rispetto all'esperienza effettiva e all'effettivo lavoro di ricerca, ma è al contrario l'autentica legittimazione di una ricerca aperta e spregiudicata, e addirittura della stessa verità dell'empirismo e del pragmatismo moderno.

Altrettanto ingiusta – per tornare al trascendentalismo kantiano, in quanto esso ha suscitato innumerevoli discussioni in questo senso – sarebbe un'accusa di fenomenismo e di soggettivismo: come se il trascendentale fosse da intendere appunto come una condizione soltanto soggettiva – anche se soggettiva rispetto alla specie e non all'individuo – tale, sí, da rendere possibile un oggetto d'esperienza e di conoscenza e, nello stesso tempo, da velarlo e occultarlo nel suo essere autentico. Per esempio, proprio la forma dello spazio è non una sorta di lente deformante attraverso cui gli uomini vedrebbero le cose, ma piuttosto la costituzione stessa delle cose oggettive «fuori di noi», in quanto queste sono in interrelazione con un ambito d'esperienza – nel caso nostro, naturalmente, l'esperienza di quegli enti che sono gli uomini. In questo senso e solo in questo senso si deve intendere la distinzione, tanto dibattuta, ma soprattutto da parte della nuova metafisica idealistica, tra «cose in sé» e «fenomeni» – le prime corrispondenti in sostanza ai *denotata* dei logici, cioè a presupposizioni che non si possono non fare se una conoscenza è possibile, e i secondi corrispondenti alle connotazioni mediante le quali si dice qualcosa delle cose e le si conosce. Ma le cose sono cose, cioè oggetti d'esperienza e in particolare di conoscenza, proprio in tale interrelazione, non altrove: è proprio negando la distinzione, per ardua che questa possa essere, che la conoscenza torna ad essere una metafisica inammissibile e contraddittoria, nel senso che dice qualcosa delle cose solo dopo che le cose stesse hanno detto qualcosa, anzi assolutamente tutto, di sé – con il che una infinità di problemi, da quello della scienza a quello dell'errore, da quello dell'adeguatezza del linguaggio a quello della sua arbitrarietà e traducibilità, sfumerebbero semplicemente nel nulla. Per cui dire «trascendentale» e dire «ontologico» – per riprendere qui il tema fondamentale, ma tutt'altro che antitrascendentale di Heidegger, critico costante del soggettivismo moderno – è in sostanza la stessa cosa, se si tiene conto da una parte dell'oggettività che inerisce al primo termine e, dall'altra, della finitezza che inerisce al secondo, tale che la verità, l'«illuminazione», non è mai «uno scenario immobile, a sipario costantemente sollevato, in cui si svolge la rappresentazione dell'ente» [1935-36, trad. it. p. 39], ma è piuttosto una *Lichtung*, una radura illuminata. In ogni caso, infatti, le cose stesse «parlano», per cosí dire, ma parlano appunto a qualcuno, entro un orizzonte che non può essere totalizzato. Al contrario, tanto poco soggettivistica è la filosofia trascendentale kantiana, che lo spazio vi viene considerato addirittura «intuizione pura», fondamento e garanzia della possibilità e della validità, nonché della apriorità e sinteticità, della geometria. E questo è, semmai, l'altro aspetto in discussione, incompatibile con il primo, del trascendentalismo kantiano, mirante a legittimare speculativamente la geometria euclidea. E, anche sotto questo profilo, vale la pena di richiamare le osservazioni già fatte, a proposito della opportunità di distinguere ciò che appartiene alla cultura scientifica di Kant e ciò che appartiene a un'autentica istanza trascendentale, da lui promossa.

Nessun dubbio, infatti, che Kant ritenesse la geometria euclidea l'unica geometria possibile: il che era parimenti naturale, se si considera che nel Settecento i primi e involontari tentativi di costruire una geometria non euclidea, da parte di Saccheri e Lambert, erano in realtà motivati dalla speranza di pervenire a conclusioni assurde, tali da dimostrare pertanto il famoso quinto postulato delle parallele e, con esso, proprio l'unicità della geometria euclidea. A queste condizioni, se è ovvio che non si può attribuire a Kant un merito inesistente, cioè di aver anticipato in questo campo prospettive e ricerche avvenire, quali si delineeranno soltanto nel secolo successivo, non è invece altrettanto ovvio che gli si possa contestare anche – in una forma che è ormai diventata poco meno di un luogo comune – di aver tentato di fondare speculativamente, nel nostro modo di intuire gli oggetti nello spazio, qualcosa che in realtà era apparso come un problema oscuro fin dall'antichità. Con ciò, sia chiaro, non si vuol revocare in dubbio ciò che si è già concesso, che l'idea dell'unicità della geometria euclidea facesse parte di fatto delle convinzioni kantiane. Ma le convinzioni non si identificano immediatamente con il senso di un'istanza teorica, e anche qui sarà opportuno distinguere ancora una volta tra *fatto* e *diritto*, tra la storicità della filosofia trascendentale e il suo luogo teorico fondamentale. Che Kant derivasse conclusioni illegittime, che fanno parte piuttosto del suo bagaglio culturale-scientifico, da una parte dalla evidente capacità esplicativa della geometria euclidea rispetto alla nostra esperienza – preoccupazione che per certi versi lo distingueva dalla tradizione leibniziana – e, dall'altra, dall'idea che lo spazio – lungi dall'essere qualcosa di esistente e di assoluto, come riteneva Newton – è invece la forma o la condizione della nostra esperienza esterna e che tale forma può anche essere considerata come «intuizione pura», tale da permettere la costruzione rigorosa della geometria, non comporta infatti l'unicità di tale geometria, se non appunto dal punto di vista delle convinzioni. Che erano convinzioni fattuali, di cui peraltro Kant non ha mai fornito, né avrebbe potuto fornire, una qualche dimostrazione in senso forte. È vero che di qui prende anche le mosse una discussione ormai bisecolare, se sia lecito intendere la geometria e la matematica pura in genere come «sintetiche», o se esse non siano piuttosto «analitiche»; e che la risposta prevalente e quasi unanime – mettendo tuttavia da parte il problema non insignificante della possibilità di quelle scienze e della loro applicabilità – è di tipo analitico, cioè antikantiano. Ma, di nuovo, il vero problema era un altro: era quello della possibilità della geometria, prima ancora che quello della sua necessità e universalità come disciplina. Non si può negare che fra i due ordini di problemi ci siano frequentemente in Kant oscillazioni e sovrapposizioni; e tuttavia, soprattutto dalla *Critica del giudizio* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) in poi, è proprio il problema della possibilità a venire sempre piú in primo piano, con la individuazione di un principio costruttivo, che è in realtà il vero responsabile della traduzione di principî o leggi trascendentali della natura in esperienza e in conoscenza effettive. In ogni caso,

la trascendentalità dello spazio – ciò che qui si chiamerebbe piú propriamente spazialità, secondo la convenzione già introdotta – non comporta necessariamente anche la trascendentalità degli assiomi della geometria euclidea, come lo stesso Helmholtz, che proprio sulla questione dello spazio si distanziò piú nettamente da Kant, ebbe a riconoscere, pur polemizzando con i tardi e piú intransigenti kantiani. Certo, non va sottovalutato neppure l'«intuizionismo» di Kant; ma esso infine, piú che della geometria euclidea, sembra essere al servizio di una fondazione trascendentale dell'esperienza, compresa l'intuizione sensibile, e della conoscenza scientifica in generale, nel senso appunto della sua possibilità. E i tratti distintivi di tale possibilità, da un punto di vista teorico, sembrano consistere nell'apriorità delle forme dell'intuizione, spazio e tempo, e delle categorie dell'intelletto, nonché nella loro sinteticità, intesa in primo luogo come riferimento a priori a oggetti possibili dell'esperienza, prima ancora che come caratteristica di un *corpus* di conoscenze pure. Gli ultimi scritti kantiani, raccolti nel cosiddetto *Opus postumum* (1796-1804), sembrano confermare, al di là di ogni ragionevole dubbio, tale interpretazione: è lí infatti che si manifesta la tendenza a far coincidere «metafisica della natura» e «filosofia trascendentale», come filosofia delle condizioni di possibilità, e l'emergenza, accanto a un problema di fondazione in cui la filosofia trascendentale si purifica da convinzioni fattuali, di una sorta di «operazionismo», come ha giustamente sostenuto Mathieu [1969]. La moderna epistemologia, a questo punto, ha poco da obiettare, sia ovviamente per quanto riguarda l'apriorità, sia per quanto riguarda, nel senso precisato, la stessa sinteticità – a meno di non tornare a un assiomatismo, a un convenzionalismo e a un formalismo inadeguati e, per ciò, ormai superati. Ogni obiezione riguarderebbe infatti la lettera di Kant, che nessuno può essere interessato a salvare tale e quale, e non il suo pensiero saliente e produttivo. È questo del resto il kantismo profondo che circola, da Mach a Frege, nel pensiero piú vicino alla ricerca scientifica tra Ottocento e Novecento, con distanziamenti su molti punti particolari, con critiche anche severe e, nello stesso tempo, con adesioni a molti aspetti caratterizzanti della filosofia trascendentale; e che si ritrova perfino, mediato dalle particolari versioni di Brentano e di Husserl, in uno scienziato come Weyl, nel suo noto libro dedicato alla teoria della relatività, *Spazio tempo materia* [1918], vale a dire a una teoria fisica che – mentre mette in crisi la distinzione leibniziana di spazio e tempo, come rispettivamente «ordine dei coesistenti» e «ordine dei successivi», rivalutando con ciò stesso la prospettiva kantiana, in cui è essenziale il riferimento di entrambe le forme a un soggetto d'esperienza o, in termini fisici, a un osservatore – adotta precisamente un modello geometrico del mondo non euclideo.

3. *Spazialità e temporalità.*

Di un'astratta separazione dello spazio dal tempo non è piú possibile parlare non soltanto nella sede tecnica della teoria della relatività – dove in realtà, come scrive Weyl, essi, in quanto «essenze», non trovano alcun posto ed è in-

vece in gioco «semplicemente una serie di valori di funzioni matematiche, in cui occorrono quattro parametri indipendenti, corrispondenti alle tre dimensioni dello spazio e a quella del tempo» [1918, *Introduzione*] – ma neppure in sede di riflessione metateorica e, ormai, perfino di ovvietà. La percezione degli oggetti nello spazio è precisamente una percezione nel tempo, cosí come una percezione interna è una percezione anche localizzata, in modo tale che già a questo livello di considerazione spazialità e temporalità interagiscono strettamente e rappresentano, l'una per l'altra, condizioni di possibilità e, insieme, una condizione di possibilità complessa dell'esperienza in genere. Il che significa che ogni possibile costruzione di teorie dello spazio e del tempo, di qualsiasi tipo, pur privilegiando questo o quell'aspetto formativo della possibilità dell'esperienza, non può prescindere in tutti i sensi dall'aspetto non privilegiato: al massimo potrà metterlo, per cosí dire, in parentesi, come non interessante in vista di certi fini anche soltanto teorici, ma non potrà non supporlo e non tenerne conto almeno implicitamente. Lo spazio euclideo riferito all'universo fisico è precisamente il risultato di una tale «messa in parentesi», con nessun pregiudizio scientifico per quanto riguarda lo spazio geometrico e, invece, con difficoltà possibili per quanto riguarda la comprensione dell'universo fisico. Non solo non esiste, al di fuori della teoria, uno spazio assoluto in senso newtoniano, ma non esiste neanche – se non appunto in una geometria – una pura estensione intelligibile di tipo cartesiano.

La spazialità è dunque necessariamente correlata con la temporalità. La quale del resto – da un punto di vista che implicitamente o esplicitamente ponga in evidenza gli aspetti psicologici di una fenomenologia della conoscenza – può essere privilegiata a sua volta, come accade in genere in tutte le filosofie della coscienza, dell'esserci, e anche in quelle riflessioni con forte componente epistemologica, in cui prevalga la preoccupazione di tracciare il percorso attraverso cui un soggetto può disporre di dati, e parlare di dati, per organizzarli in conoscenza. Ma anche questo privilegiamento, pur motivato da questioni teoriche degne di attenzione e che richiedono di essere in qualche modo soddisfatte, è infine una «messa in parentesi». Se infatti il privilegiamento della spazialità è, come si vedrà subito, segno di un accentuato interesse sistematico, come accade in modo esemplare e puramente formale nella geometria e nella matematica, il privilegiamento della temporalità è segno di un interesse inverso nei riguardi della storicità e costruttività cosí dell'esperire come dell'essere, cioè di loro caratterizzazioni che pur richiedono di essere adeguatamente esplicitate. Questi atteggiamenti, nel campo della riflessione filosofica tradizionale, possono giungere – forse non senza contraddizioni o difficoltà, cioè non senza il rischio di non intendere piú adeguatamente proprio ciò che si vuole esplicitare in modo privilegiato – fino ai casi-limite della metafisica spinoziana, *ordine geometrico demonstrata*, o della metafisica bergsoniana della «durata». Ma né la sistematicità può fare a meno della storicità, né questa di quella. E tuttavia ciò non vuol dire affatto che – pur mantenendo ferma questa correlazione originaria – non siano possibili specializzazioni teoriche opportune, né che già a livello trascendentale non si possano dare definizioni separate e di spazialità e di temporalità.

Come si è detto, si tratta non di vere e proprie definizioni, ancor meno di definizioni necessarie e sufficienti per una teoria, ma di definizioni metateoriche, cioè non traducibili immediatamente in calcolo e neppure, senza definizioni operative ulteriori e opportune, in costruzione teorica. Non solo: si dirà inoltre che esse sono anche definizioni-limite, nel senso che quasi-definiscono spazialità e temporalità nella loro separatezza solo in quanto queste costituiscono in realtà una correlazione originaria. Con questa precisazione essenziale, si potranno allora accettare di nuovo le classiche espressioni di «ordine dei coesistenti» e di «ordine dei successivi».

Esse sono tuttavia ancora oscure e imprecise, a dispetto o in virtú della loro eccessiva chiarezza e distinzione; e ci si può domandare che cosa voglia dire in sostanza che «qualcosa sta contemporaneamente con qualcosa» o che «qualcosa viene prima/dopo di qualcosa». Ma qui – proprio perché si ha a che fare non con definizioni teoriche, ma con definizioni metateoriche, cioè con espressioni che tentano di stringere da vicino ed esplicitare *per quanto è possibile* soltanto le condizioni di possibilità di una teoria: e *a posse ad esse non valet consequentia* – non solo non si può, ma addirittura non si deve, fornire veri e propri assiomi o definizioni esplicite quali che siano, *in base alle quali* derivare o costruire una teoria, formale o no – a meno naturalmente di non accettarne tutte le conseguenze «metafisiche», di indebita ingerenza della filosofia nel compito delle scienze. Si è invece tenuti *soltanto* – ma è un «soltanto» non insignificante, pur nella sua problematicità – a delineare l'orizzonte entro cui possono essere forniti assiomi e definizioni, di tipo non metateorico. In altre parole, ciò che è in primo piano non è la premessa immediata di una teoria, ma la sua possibilità mediata di significare e, quindi, il *significato* stesso delle definizioni metateoriche. In ciò, forse, consiste propriamente una filosofia: nell'essere anzitutto una semantica trascendentale, in cui appunto si chiarisce lo statuto della filosofia trascendentale e che non a caso può confondersi talvolta con il linguaggio comune, per la loro comune informalità, e non è tuttavia linguaggio comune – essendo piuttosto quell'istanza di comprensione piú originaria del linguaggio e dell'esperienza, ma interna ad essi, nel senso di Heidegger, di cui infine può essere portatore anche il linguaggio comune.

Ora, il significato di una definizione del genere – se non va cercato immediatamente in relazioni formali esplicite, che, anch'esse, sono peraltro possibili solo a meno di un implicito su cui di solito semplicemente si tace – può essere esibito piuttosto da esempi. (Si noterà a questo proposito una qualche analogia, ma soltanto un'analogia anche abbastanza lontana, con il problema della esibizione dei concetti in Kant. La differenza piú rilevante consiste nel fatto che, al di fuori di ogni tipo di «intuizionismo», non si correlano qui propriamente schemi o esempi dell'immaginazione con concetti, puri o empirici, dell'intelletto, ma condizioni trascendentali e loro esplicitazioni e traduzioni teoriche, sia pure sempre sottintendendo la riferibilità di entrambe a un'esperienza effettiva. Inoltre, come è naturale, si tralascia completamente la classica distinzione fra «schema» – puro – ed «esempio» – empirico – in quanto riferibili rispettivamente a «concetti puri» e «concetti empirici», che è distinzione non piú sostenibile, se

il concetto puro, il concetto-condizione, è appunto una condizione rispetto a un condizionato ed è quindi suscettibile di notevoli modificazioni, via via che l'indagine si svolge, pur continuando a possedere uno statuto ideale di condizione: esso, lungi dall'essere qualcosa di materialmente diverso dai concetti empirici, è piuttosto l'emergere – anche con possibilità di sostituzione del veicolo linguistico e della sua base semantica – della condizione *dai* e *nei* concetti empirici. Un esempio non è certo l'unico ed esauriente significato di una definizione metateorica, ma da esso si può trarre l'indicazione di un significato-limite, appropriato precisamente a una definizione-limite. Sembra perciò abbastanza naturale cercare tale esempio, nella sua tipicità, proprio in quello offerto dalle teorie formali dello spazio, in quanto anzitutto applicabili a effettive esperienze spaziali e/o, piú in generale, in quanto sviluppano, anche al di fuori di una problematica dello spazio, i tratti caratteristici della spazialità. Senza fare l'ipotesi di un vero e proprio *progresso* della scienza geometrica, matematica e logica, che da primitive formulazioni imperfette condurrebbe infine alla formulazione *vera*, si deve ammettere tuttavia che, dal punto di vista della nostra attrezzatura per un adattamento in senso lato, quella scienza rappresenta uno sforzo teso a metterne in evidenza proprio il significato piú proprio o il significato-limite. Cosí, se ci si riferisce alle concezioni spaziali cosiddette primitive, dove le regioni dello spazio sono investite di significati fissi e concorrono a costituire uno spazio qualitativo-quantitativo simbolico, si troveranno ugualmente – per esibire il significato di spazialità – esempi possibili e, tuttavia, ancora legati fortemente alla temporalità che determina parimenti quelle concezioni e la stessa cultura che le esprime. In un duplice senso: come temporalità della stessa cultura e come temporalità dell'esperienza che in essa si costruisce e interferisce continuamente con l'idea di spazio. Una cultura è infatti essenzialmente storica, pur organizzandosi in modo cosí forte da perdere di vista la propria storicità costitutiva; mentre, in molti casi, lo spazio viene organizzato senza mettere del tutto fra parentesi la temporalità dell'esperienza effettiva: faccia testo fra tutti il caso-limite del linguaggio e della cultura hopi, studiati da Whorf [1956] proprio in questo senso. Cosí, già la geometria euclidea rappresenta, se non un progresso in assoluto, una messa in parentesi cosí decisa della temporalità, da divenire un esempio enormemente piú tipico in questo senso – anche se, si è visto, con possibili inconvenienti sul fronte di un'interpretazione fisica. Se poi la geometria viene definita – nel modo generale accolto da Klein nel cosiddetto «programma di Erlangen» del 1872, che mirava a proporre un metodo di classificazione delle geometrie – come l'insieme dei teoremi riguardanti le proprietà invariantive in una classe di trasformazioni, o meglio un «gruppo», tale da implicare «che la successiva applicazione di due trasformazioni della classe porti a una trasformazione della stessa classe, e che l'"inversa" di una trasformazione della classe appartenga ancora alla classe» [Courant e Robbins 1941, trad. it. p. 263, nota 1]; allora si vede subito che, anche in riferimento allo spazio e al tempo intuitivi, «coesistenza» o «contemporaneità» non significa affatto «occorrenza nella stessa unità di tempo» e «successività» «occorrenza in unità di tempo distinte, ordinate secondo un "prima" e un "poi"», ma piuttosto «sistema-

ticità» e «processualità» o «costruttività». Nella stessa unità di tempo, infatti, possono occorrere due fatti tra i quali non c'è legame sistematico e che anzi si riferiscono a momenti temporali diversi, per esempio due distinte immagini o ricordi che nella stessa unità di tempo, assunta come puntuale, creano una dimensione processuale o diacronica; cosí come un sistema può – e anzi di fatto non può non – svilupparsi o essere espósto in unità di tempo successive, tali da dar luogo nel tempo a una dimensione sincronica. Per esempio, nel caso di una semplice operazione algebrica: $a+b=c$, bisognerà prima scrivere a, poi b, e poi c, sebbene sia già vero che $c-b=a$, ossia che esiste tra a, b e c una relazione sistematica e non temporale, percorribile in entrambi i sensi: e infatti, se l'operazione fosse scritta in forma d'equazione, con uno dei termini come incognita, l'una espressione sarebbe vera per un certo valore se e solo se è vera l'altra. Questo del resto significa che l'una operazione, la somma, è l'inverso dell'altra, la sottrazione, e naturalmente viceversa. Cosí che «sistematicità» – sotto un profilo piú generale, al di fuori anche della matematica e tale da fornire il significato-limite di spazialità – significa nello stesso tempo, secondo espressioni sostanzialmente equivalenti, «criterio di appartenenza di "enti" qualsiasi a un insieme, in rapporto a operazioni qualsiasi, da specificare di volta in volta» e «reversibilità, nell'insieme, di ogni operazione ammessa». Che è il significato opposto e complementare a quello di temporalità, dove non è in gioco la reversibilità, ma piuttosto l'irreversibilità – nel senso per esempio che ogni apparente operazione inversa non annulla l'operazione di cui è l'inversa, ma, come nel «ritorno» a sensi, ipotesi, atteggiamenti, procedimenti o contenuti di coscienza passati, «porta con sé» ciò che è intervenuto nel frattempo, accentuando contro ogni apparenza superficiale la sua essenziale dimensione diacronica –, né è in gioco l'appartenenza a un sistema, ma piuttosto la cumulazione degli eventi, tra i quali si stabilisce per di piú una interazione deformante a senso unico.

Sia pure, forse in senso troppo accentuatamente genetico, ma senza dubbio con una ricchezza di materiali e una complessità di elaborazione eccezionale, le ricerche svolte da Cassirer in questo campo ed esposte nel terzo volume della *Filosofia delle forme simboliche* [1929] costituiscono un punto di riferimento indispensabile per ogni riflessione sullo spazio e la spazialità. Va notato – per chiarire il senso della riserva accennata – che la nozione di spazialità, distinta da Cassirer da quella di spazio, si presenta spesso nella forma riduttiva di «semplice spazialità» (*blosse Räumlichkeit*), cioè come qualcosa che vien «prima» e si converte poi «"nello" spazio» (*in » den « Raum*). Tuttavia questo è forse soltanto l'aspetto hegeliano, per piú versi solo esterno o espositivo, del pensiero di Cassirer, da lui stesso ridimensionato rispetto a una primaria istanza trascendentale. Vale la pena di leggere per intero il passo: «Non si può indicare come qualcosa di inizialmente non spaziale raggiunga la qualità della spazialità; si può e si deve invece domandare per quale via e in virtú di quali mediazioni la semplice spazialità si converta "nello" spazio, e lo spazio prammatico in spazio sistematico» (trad. it. I, p. 198). Accettando il «nativismo» di Hering, contro il berkeleysmo di Helmholtz su questo punto, che con ciò riduceva a una pura e semplice vuotezza lo «spazio in generale» di cui si è già accennato, Cassirer

accetta qui in sostanza una spazialità trascendentale e precisa che l'unico, autentico problema consiste nel domandarsi come la semplice spazialità si converta in spazio: dove, accanto al senso indubbio di «semplice spazialità» come qualcosa che vien prima e riguarda «il modo primario dell'esperienza dello spazio» e in secondo luogo come «spazio formato, come condizione dell'intuizione di oggetti» – *prima* dunque rispetto al*lo* «spazio matematico della misura e dell'ordine» [*ibid.*] –, c'è anche l'idea di spazialità come condizione trascendentale, della quale lo spazio matematico, come già si è detto in un linguaggio diverso, sembra mettere in evidenza precisamente il significato-limite. Che è considerazione non riportabile a una prospettiva estrinsecamente genetica, che lascerebbe intatto – e forse insolubile – il problema della spazialità come condizione. Resta in ogni caso fondamentale il contributo di Cassirer, comunque esso possa essere precisato e corretto a distanza di quasi mezzo secolo, sulla molteplicità degli spazi possibili, sia come spazi di teorie formali, sia come spazi di esperienze differenziate (lo spazio mitico «espressivo», lo spazio «rappresentativo» del linguaggio, lo spazio «prammatico» e cosí via), sia come spazi delle teorie non formali che studiano appunto tali esperienze differenziate. Di fronte a questi diversi spazi o spazialità, la filosofia delle forme simboliche – che si presenta come una sorta di semantica o «semiotica», come dice Cassirer, dell'esperire in generale, anche non cognitivo, ed è in sostanza una versione piú moderna della classica filosofia trascendentale – perviene a un risultato che dà un senso nuovo al cosiddetto «ordine dei coesistenti» e che, nelle sue linee generali, può considerarsi come definitivamente acquisito: «La forma della "coesistenza" si trova sempre sotto una legge formatrice, senza la quale non si potrebbe costituire; ma ogni volta il processo di formazione segue vie diverse» [*ibid.*, II, p. 193]. In contrasto con l'idea di Heidegger che Cassirer fosse interessato essenzialmente al *terminus ad quem*, all'esito della filosofia, intesa come «totalità di una filosofia della cultura», alle sue «figure», e non invece al *terminus a quo*, alle condizioni, ai fondamenti – come emerse nel famoso dibattito di Davos [cfr. Bollnow e Ritter 1929] –, una costante e decisiva preoccupazione trascendentale, sia pure nella continua attenzione rivolta alle «vie diverse» del processo di formazione della spazialità e dello spazio, è invece indubitabile. È piuttosto Heidegger, soprattutto in *Essere e tempo* [1927], che sembra essere interessato quasi esclusivamente alla temporalità, con una sorta di svalutazione e di quasi - messa in parentesi dello spazio, associato soltanto a ciò che anzitutto è dato, e quindi con un'implicita e paradossale accettazione di una sorta di realismo ingenuo. Cassirer, almeno sotto questo profilo, va piú in là. «Non vi è alcuna funzione, alcuna creazione dello spirito, – scrive, – che in qualche modo non si venga a trovare in rapporto con il mondo dello spazio e che comunque non cerchi di adeguarsi ad esso. Infatti l'inserirsi in questo mondo significa il primo e necessario passo per l'"oggettivazione", per cogliere e determinare l'essere, in generale. Lo spazio forma per cosí dire il termine medio generale, in cui la produttività dello spirito può per la prima volta "fissare" e raggiungere le sue prime produzioni e forme» [1929, trad. it. I, p. 200]. L'affermazione – pur in talune indeterminatezze e oscillazioni genetiche – è nel complesso molto

forte: riguarda la capacità di organizzazione sistematica dell'esperienza, sotto la condizione della spazialità, e non semplicemente il carattere di talune esperienze, in quanto connesse con una qualità meramente intuitiva di tipo spaziale.

Non deve ingannare il linguaggio un poco desueto. Si tratta in realtà di usi linguistici relativamente poco importanti e del resto non perfettamente traducibili, come nel caso di *Geist* 'spirito'. L'argomentazione – anche al di qua di una vera e propria riflessione trascendentale – può essere ritradotta non infedelmente in un linguaggio diverso, e cioè in termini di adattamento biologico-culturale. Ogni adattamento può infatti essere visto come un'organizzazione sistematica dell'esperienza; ma nessuna organizzazione sarebbe efficace, se non fosse anche possibile percepire la singolarità degli eventi possibili, nonché l'insorgenza di situazioni nuove, non previste nella loro possibilità sistematica dall'organizzazione già conseguita, in modo da applicare correttamente e non ciecamente la griglia del sistema e addirittura riorganizzarlo alle nuove condizioni. Anche la percezione spaziale in senso stretto va probabilmente interpretata in questo senso, come connessione e ordinamento dei dati sensibili, cosí da sottrarli alla casualità e al caos del percepire qui-ora e inserirli appunto in un sistema: il che costituisce un modo di manifestarsi della spazialità, su una base fisiologica molto forte, e non la spazialità stessa nel suo essere qualcosa di primario, *da cui* è possibile *poi* trarre concezioni e teorie spaziali e non spaziali. Infine, quando si parla di spazialità trascendentale, non si dice altro che questo, se si assume questo modo di esprimersi: che l'adattamento – forse a ogni livello, e per l'uomo e per gli animali non umani – presuppone una duplice capacità, inderivabile da qualsiasi esperienza, dato che piuttosto la rende possibile: la capacità di percepire l'evento, anche nella sua novità, e la capacità di ricondurlo a un qualche ordine, senza di cui l'adattamento, cioè l'esperienza stessa, fallisce o non si produce affatto. Ciò ha nell'uomo una dinamica infinitamente piú complicata, non riducibile a un aumento soltanto quantitativo delle sue capacità di percezione e di organizzazione, ma tale da supporre anzitutto – insieme a tale aumento – una complessa riorganizzazione biologica: qui la temporalità fonda la dimensione della storicità – che è percezione di finitezza e insieme costruttività e creatività – e la spazialità non si acqueta semplicemente in uno stato adattivo equilibrato, ma continuamente produce sempre nuove organizzazioni sistematiche in tutte le direzioni del sapere, del fare e dell'esperire in genere. Cosí che – proprio nella misura in cui l'esperienza prolifera e si specializza nell'un senso o nell'altro – sempre piú si mostra l'interrelazione di temporalità e spazialità. Un sistema di comportamento ha una sua inerzia e tenderebbe a perpetuarsi, come accade prevalentemente negli animali non umani, in cui la dimensione storica è minima, se non assente o già tutta consumata dal divenire biologico, e si moltiplica solo sotto la spinta di nuove ipotesi costruttive, possibili proprio in una forte e disvelata, giunta all'esplicito e al linguaggio, dimensione della storicità. Il che è vero anche dal punto di vista complementare: anche il processo tenderebbe per sua natura a fluire e a disperdersi, se continuamente non si organizzasse in sistemi. Spazialità e temporalità sono, per l'uomo, interdipendenti anche, per cosí dire, *nel mezzo della* stessa esperienza, e non c'è atto

o fatto che vi si produca, che non le coinvolga entrambe. Una pura storia o una pura storiografia non sono possibili. Ma non è possibile d'altra parte neppure un'esperienza pura o una teoria pura dello spazio, se non a meno – come si è detto – di una messa in parentesi essenziale. Una scienza di questo genere, inoltre, rappresenta un modello che fornisce, della spazialità, un significato-limite; ma, non appena guarda alla sua genesi, alle sue condizioni di possibilità, al suo senso e alla sua applicabilità, deve anche riaprire le parentesi già chiuse.

4. *Spazialità ed esperienza artistica.*

L'esperienza artistica è stata ed è tuttora troppo spesso considerata come un insieme di fenomeni particolarissimi, dallo statuto incerto o addirittura inabbordabile, oppure del tutto inessenziali, una sorta di ornamento esterno, un apparato della civiltà, che non richiede una spiegazione specifica: qualcosa che sta in una sfera separata e alquanto misteriosa – non solo nelle cose che contiene, ma anche nel senso della parola che la designa: l'«estetico» – oppure, che è quasi lo stesso, qualcosa che ha senso e funzione, solo in quanto viene ricondotto e disciolto, con tracce di residui, in altro. Raramente – ma con eccezioni decisive – si è scorto in essa un campo particolarmente interessante, per scoprirvi o verificarvi ciò che è essenziale e saliente anche al di fuori dell'arte. Sia l'esperienza artistica un tratto comune a tutti o sia invece riservata solo a pochi – secondo un'oscillazione anch'essa tipica: ma entrambe le alternative possono essere vere, secondo il punto di vista e il livello che si sceglie per esaminarle –, in ogni caso essa sembra mostrare e quasi mettere sotto gli occhi le condizioni di possibilità del conoscere, del fare, dell'esperire in genere. Non è affatto un caso fortunato: forse la cosiddetta esperienza estetica, e la disciplina che se ne occupa, l'estetica, si definiscono proprio cosí (cfr. l'articolo «Creatività» in questa stessa *Enciclopedia*).

Questo è vero anche per la nozione che è qui in questione, la «spazialità», e per la nozione ad essa correlativa, la «temporalità». L'arte è appunto, per esprimersi corsivamente, una sorte di concreta costruzione «pura» e, insieme, una sorta di concreta organizzazione «pura», cioè un'organizzazione e una costruzione in cui vengono in primo piano le condizioni stesse, nella loro interdipendenza, per cui è possibile una costruzione quale che sia e un'organizzazione quale che sia. Questo spiega per esempio l'insistenza, da parte degli estetici e degli specialisti d'arte e di letteratura, sulla non-riducibilità dell'opera d'arte a regole, sul fatto che essa – a differenza di ogni altro oggetto di conoscenza, o quasi – deve essere considerata nella sua concretezza e individualità, anche se per altro verso suppone regole e sistemi già costituiti; e spiega nello stesso tempo il rifiuto di un puro ineffabilismo e il tentativo, per piú versi importante, di dar conto dell'opera d'arte – di «smontarla» – in termini di sistematicità, come accade soprattutto in ambiente strutturale; cosí come si spiega perfino l'interessante posizione degli strutturalisti praghesi che, in accordo con il quadro teorico generale in cui si muovevano, riportavano anche la poesia a uno specifico

sistema linguistico funzionale e, d'altra parte, affermavano che «il linguaggio poetico, dal punto di vista sincronico, ha la forma della *parole*» – là dove ci si aspetterebbe *langue* – «cioè di un atto creatore individuale» [Thèses 1929, trad. it. pp. 44-45]. Senza dubbio, non si può pensare all'opera d'arte se non come qualcosa che dipende da un'istanza costruttiva originale, non esaurita da regole, ed è essa stessa un continuo processo costruttivo; cosí come non si può neppure concepire tale processo se non come qualcosa che in qualche modo si organizza, in rapporto a organizzazioni precedenti e anche come riorganizzazione originale, che gli appartiene in proprio. Come talvolta si dice: nella sua libertà *e* nella sua necessità interna. E quindi: come qualcosa che non solo dipende, come tutto, da temporalità e spazialità, ma addirittura le mostra «a vista».

Non è affatto un caso che Heidegger – in rapporto a quanto si è detto di lui nel paragrafo precedente, rispetto a Cassirer – scopra qualcosa che in *Essere e tempo* era già rimasto in ombra o era stato ridotto ai minimi termini, all'esser-dato di qualcosa, e che qui si chiamerà spazialità, proprio sull'occasione di un'indagine intorno a *L'origine dell'opera d'arte* [1935-36], il noto saggio cui viene spesso assegnato, a torto o a ragione, un ruolo di svolta [cfr. Garroni 1980]. Heidegger non usa il termine 'spazialità'. Ma è chiaro che lí, nell'esame della nozione di «verità» e di quella di «opera d'arte», accade qualcosa di decisivo proprio nel senso segnalato. In *Essere e tempo* era al centro dell'attenzione la verità come «apparire», «esser manifesto», «fenomeno», certo non disgiungibile dal «nascondimento», ma tale che dietro di esso, inteso nel senso fenomenologico o ontologico precisato da Heidegger, «non si trova assolutamente niente, a meno che non vi si celi qualcosa di destinato a divenire fenomeno» [1927, trad. it. p. 96]. Sia pure in termini di finitezza, è la verità come tale, come «non nascosto», che interessa. Nel saggio successivo [1935-36, trad. it. pp. 45 sgg.], la «verità» è nello stesso tempo «non-verità», e la *Lichtung*, l'«illuminazione' (ma nel senso di 'radura', di 'zona illuminata emergente') non solo si lega paradigmaticamente con la *Verbergung*, il 'nascondimento', il 'non-essere-illuminato', ma la *Verbergung* acquista un senso che si potrebbe dire positivo, o tale da emergere positivamente, come un momento della interna «lotta di verità e non-verità» nella verità stessa come loro unione. È in questa lotta appunto che la tensione può ritrarsi dal lato dell'illuminazione o dal lato del nascondimento – che è ciò che pare distinguere, nella loro identità fondamentale, l'«istituzione», la *Einrichtung*, della verità rispettivamente come «interrogazione del pensiero» e come «porsi in opera della verità», sebbene un'«attrazione verso il porsi in opera» sia per altro verso caratterizzante della *Einrichtung* in generale. Il che, per chi ha familiarità con una filosofia di tipo trascendentale, quale è ancora quella di Heidegger, non dovrebbe comportare alcuna difficoltà: ciò che importa infatti non è la definizione dell'opera d'arte o della classe delle opere d'arte, ma la esplicitazione delle sue condizioni di possibilità, in quanto sono anche le condizioni dell'esperienza in genere. Ora, è precisamente questo ritrarsi della lotta nel nascondimento o nell'implicito che giustifica, secondo Heidegger, il fatto che l'opera – oltre ad aprire un «mondo», che dipende prevalentemente anche se non esclusivamente dall'illuminazione o dall'esplicitezza – ponga-qui (*her-stellt*)

la «terra»: e la terra è, da una parte, il mondo materiale – roccia, vento, uccelli, insetti, come un insieme di coesistenti resi possibili da una sorta di speciale spazialità estetica – e, dall'altra, la materia stessa dell'opera – marmo, metallo, colori, suono, come materia in senso genuino, non «calcolabile e misurabile», ma come ciò «che si manifesta in quanto nascosto», come l'«emergere dell'essere nascosto», il suo farsi presente. È insomma nell'opera d'arte che la spazialità, già legata soltanto all'esser-dato, al semplicemente-presente (*das Vorhandene*), si congiunge con un'autentica presenza, quella dell'opera d'arte, anzi – come è possibile concludere dopo un attento esame del saggio – come quella presenza che è una specie di modello essenziale dell'essente-presente (*das Anwesende*) in genere, dell'ente in quanto emerge nell'«aperto» dell'illuminazione, sia o no esso opera d'arte in senso tecnico e ristretto, ma essendo in ogni caso propriamente essente in quanto in esso la verità si è posta in opera. La verità si sottrae in tal modo a una considerazione esclusivamente «storica», sotto la condizione della temporalità, ed è piuttosto un «accadere», uno «storicizzarsi» (*Geschehen*) essenziale – condizione anche di ciò che è storico in senso usuale –, che tuttavia diviene presente, si consolida, si organizza, si fa «stabile», richiamando implicitamente la condizione correlata della spazialità. Senza dubbio, non si tratta dello spazio o della spazialità proprie di qualcosa di già dato, di una terra già presupposta ad esempio come «ambiente» o come «pianeta», e neppure di qualcosa che ha a che fare con teorie speciali dello spazio; ma è pur sempre una determinazione nuova di qualcosa che, nella sua originarietà, si unisce e si distingue, nell'unità della differenza e nella differenza dell'unità, al tema già quasi esclusivamente privilegiato della storicità, e lo integra e lo trasforma in un paradigma duplice, proprio nel senso qui indicato.

Tutto ciò non è affatto un caso isolato: la spazialità, o nozioni equivalenti, circola nel pensiero estetico e nelle teorizzazioni critiche proprio in questo senso, come riflesso di una piú generale categoria organizzante e sistematizzante o, quanto meno, come categoria che caratterizza un modo specifico di spazialità o spazio, non confondibile con lo spazio studiato dalle teorie formali e tuttavia non privo di nessi con questo, tale quindi da rinviare, esplicitamente o implicitamente, all'esigenza di una vera e propria spazialità trascendentale. È del tutto ovvio, in particolare, che tale nozione, in una specificazione affatto singolare, circoli nella riflessione metodologica-critica delle arti figurative, e in primo luogo fra i molti autori che gravitano, fra Ottocento e Novecento, intorno al cosiddetto «purovisibilismo», dove – oltre all'accento posto su ciò che di specifico c'è nelle arti della visione, la «visibilità» appunto – è presente anche la preoccupazione piú generale di cogliere l'organizzazione dell'opera d'arte. Caso tipico è quello di Fiedler, fortemente impregnato di motivi kantiani. La conoscenza, il pensiero e perfino il sentimento come tale distruggono la visibilità, cioè la trasformano in altro; ma «se... ci teniamo saldamente entro i limiti della visibilità, assisteremo... ad un decadimento della nostra coscienza ad una forma oscura di passiva contemplazione, o a un passivo ricordare, o riprodurre col pensiero la cosa veduta; ci troveremo di fronte ad un caotico andare e venire» [1887, trad. it. pp. 188-89]. Temporalità e spazialità si fronteggiano e quasi

si escludono da questo punto di vista. Il problema, per le arti figurative, è di possedere il flusso dell'esperienza in una forma stabile, di accordare appunto spazialità e temporalità, accordo che è alla base di qualsiasi esperienza effettiva e che nell'arte trova un'espressione esemplare e particolarmente intensa. In generale, «un processo interno si deve sviluppare in una attività esterna per potersi manifestare» [*ibid.*, p. 191] e «l'attività artistica può configurarsi solamente come un proseguimento di quella concentrazione della coscienza che costituí il primo inevitabile passo per raggiungere la via percorrendo la quale si perviene, dalla massa delle percezioni sensorie, necessariamente sempre legata ad una certa mancanza di chiarezza, ad una determinatezza e a una precisione raggiungibili solamente in un campo ristretto» [*ibid.*, p. 210]. Questo «campo ristretto», questa esperienza cosí organizzata, non va confuso con lo spazio della conoscenza e piuttosto, insieme a questo, dipende da una condizione piú generale; e tuttavia anch'esso, in quanto spazio specifico, deve avere una sua struttura suscettibile di essere in qualche modo analizzata e studiata. «Non si tratta, – continua Fiedler, – di applicare all'attività artistica leggi e criteri preparati in precedenza, che essa debba assolutamente seguire, se vuole produrre opere d'arte autentiche, e non solo apparentemente tali. È da dire invece che, quando l'attività artistica resta fedele a se stessa, essa non avrà sosta, finché le sue creazioni non siano giunte ad una forma veramente compiuta, perfetta; e poiché esse sono prodotte solamente in grazia della loro visibilità, la loro perfezione potrà manifestarsi solamente in quelle proprietà per le quali esse sono creazioni visibili» [*ibid.*, p. 221]. Cosí che questa regolarità del visibile, cioè questa specifica spazialità, né dipende da uno spazio formale già esplicitato, per esempio da una geometria, né è semplicemente lo spazio della percezione, intesa come qualcosa di già dato e formato, ma è piuttosto il risultato di un processo costruttivo che si organizza via via secondo principî via via diversi. È sí lo spazio della contemplazione estetica, una specificazione della spazialità in generale, ma è uno spazio che sorge di volta in volta come uno spazio originale, cioè anche costruttivo e non soltanto sistematico, in quanto dipendente anche dalla condizione della temporalità.

La riflessione metateorica e teorica, nonché l'attività artistica concreta, in quanto spesso si pronunzia in programmi quasi-teorici, ha sempre piú concentrato la sua attenzione su questo aspetto dell'opera d'arte. Cosí, per esempio, e l'opera stessa di Mondrian e quel «documento-chiave» che è *Il neoplasticismo in pittura*, dove si definisce «la caratteristica della pittura come l'*espressione piú coerente di rapporti puri*» [1917-18, trad. it. p. 31]. E si aggiunge: «Infatti è un particolare privilegio della pittura il poter esprimere *liberamente* rapporti: ciò significa che i suoi mezzi espressivi, coerentemente elaborati, consentono l'espressione plastica di estremi opposti come semplice rapporto mediante la *posizione*» [*ibid.*]. Che è appunto una specie di abbozzo di una teoria speciale dello spazio, adeguata alla spazialità pittorica e in particolare alla spazialità della pittura neoplastica. Nello stesso tempo, come ricorda Menna [1975, p. 16], l'opera d'arte viene situata «nel punto d'incontro tra la permanenza relativa del sistema e la variabilità del processo» – che è un modo di reintrodurre, accanto all'esigenza della spazialità come sistematicità *sui generis*, la temporalità come processo e costruttività. E non poteva essere altrimenti, se si tratta non di una teoria dello spazio formale, che prevede una radicale messa in parentesi della temporalità, ma di una spazialità «libera», in cui la temporalità non può non avere un ruolo determinante *all'interno stesso* della spazialità.

Il fatto che fosse in gioco non una vera e propria teoria, ma piuttosto un programma legato all'attività artistica concreta, facilitava enormemente il compito: in altre parole, tutte le scelte e le ipotesi costruttive erano per definizione ammissibili. La stessa cosa non accade in sede di teoria, là dove si tratta di elaborare un dispositivo adeguato per la lettura e la spiegazione della spazialità pittorica, nelle sue possibili specificazioni o quanto meno nelle sue specificazioni già realizzate di fatto nel corso della storia artistica. Ed è qui che si colloca – pur tra difficoltà correlativamente enormi – il contributo di Wölfflin, senza dubbio lo studioso piú rilevante, rispetto alla questione qui discussa, fra i molti che hanno lavorato, anche in anni recenti, su questo stesso terreno e con prospettive almeno in parte analoghe. Di Wölfflin – che pure ha avuto e ha tuttora un'influenza decisiva sulla pratica critica del nostro secolo, perfino in quella non purovisibilista o addirittura, come accade oggi, anti-purovisibilista – sono stati in continuazione messi in evidenza, piú che i meriti, i limiti, e dai punti di vista piú disparati, per cui gli è stato di volta in volta rimproverato tutto e il contrario di tutto, dall'empirismo piú piatto, privo di un'autentica teoria, al deduttivismo piú arbitrario; e raramente ci si è curati di comprendere a fondo e con pacatezza la portata teorica, il rigore e insieme la complessità e l'apertura di un progetto che avrebbe richiesto piuttosto approfondimento e sviluppo. In sostanza, tale progetto – esposto con ricchezza di esempi nei famosi *Concetti fondamentali della storia dell'arte* [1915] ai quali va aggiunta almeno la breve e densa *Revisione* [1933] – si presenta come un'esplicita, anche se non formale, teoria della spazialità, che è però parola non terminizzata da Wölfflin, delle *Vorstellungsformen*, dei modi del vedere-rappresentativo, di architettura, scultura, pittura, compreso il disegno, quali si manifestano soprattutto nell'arte europea rinascimentale e barocca. La limitazione di tempo è importante e mostra che una teoria del genere viene costruita sempre a stretto contatto con i materiali cui è applicabile: è appunto una teoria costruttiva, che è condizionata anche dalla temporalità, in quanto questa permette di cogliere nella loro storicità ed empiricità i dati da analizzare, e nella quale la temporalità interviene anche nella determinazione dei modi di vedere o categorie. Queste sono, come è noto, dieci, organizzate in cinque coppie di opposti: lineare (plastico) / pittorico, superficiale/profondo, forma chiusa / forma aperta (tettonico/atettonico), unità molteplice / unità unitaria (cioè: unità che risulta da una molteplicità di parti distinte, unità articolata, e unità come forma unitaria: *vielheitliche Einheit* / *einheitliche Einheit*), chiarezza assoluta / chiarezza relativa; e valgono come altrettanti tratti pertinenti combinabili tra loro non arbitrariamente, cui è affidata la capacità di individuare i diversi tipi di spazialità che caratterizzano prevalentemente o in modo dominante le opere di questo o quell'artista, di questo o quell'indirizzo, di questa o quella cultura nazionale, di questo o quel periodo

storico, secondo incroci variamente differenziati, attenti sempre a non confondere né il «valore», né l'opera singola nella sua concretezza e complessità, né lo stile in senso morfologico – tipo «gotico» o «barocco» – con i modi dell'esser formato o con il complesso di modi da cui una produzione dipende, né infine la forma rappresentativa con la totalità delle funzioni e dei sensi di cui un'opera è portatrice. Né tali modi di vedere si confondono necessariamente con le leggi della sensazione e della percezione visiva: «Se gli uomini, – si legge appunto nella *Revisione* [1933, ed. 1970 p. 277], – abbiano sempre visto allo stesso modo (come è stato affermato), non lo so e lo ritengo improbabile; ma è sicuro che nell'arte è dato di osservare una scala di diversi modi rappresentativi (*Vorstellungsarten*) e che a questo proposito si deve tener conto non soltanto delle arti figurali (*darstellende*), ma anche di quelle costruttive (*die tektonischen Künste*)». Ed è chiaro che, ammettendo una distinzione fra una teoria della spazialità percettiva e una teoria della spazialità artistica o rappresentativa, si pone un problema ulteriore e specifico, fino ad allora non mai formulato con pari nettezza e inoltre applicabile non soltanto alla spazialità figurativa, *in quanto* presunto ἀνάλογον della percezione, ma in generale a un organizzare originale di tipo estetico. Certo, Wölfflin non si spinge al di là dell'architettura, anche per ovvie ragioni pertinenti a una divisione storica delle arti; ma l'argomentazione è chiaramente estensibile a campi del tutto diversi, e qualcosa del genere è per esempio accaduto con l'opposizione di «opera aperta» / «opera chiusa» [cfr. Eco 1962]. E che sia estensibile non dipende da un atto di fiducia o di stima nei riguardi del grande studioso, ma dal fatto che il potere delle categorie wölffliniane deriva – e non può non derivare, se si guarda al modo della loro costruzione – dall'essere istituite in rapporto a una determinata esperienza empirica e, nello stesso tempo, dall'essere fondate su qualcosa che, indipendentemente da quella esperienza, la rende piuttosto possibile. Wölfflin ne accenna, con il consueto riserbo, in sede di *Conclusione*: «Le si possono chiamare categorie dell'intuizione senza pericolo di confonderle con le categorie kantiane» [1915, ed. 1970 p. 264] – dove si allude, senza distinguere, e alle forme dell'intuizione e alle categorie dell'intelletto –; ma il «pericolo» non va inteso come segnale di totale estraneità, dato che al contrario si ammette tra di esse un certo parallelismo (*eine gleichlaufende Tendenz*). La differenza consiste piuttosto nel fatto che le categorie wölffliniane «non sono dedotte da un unico principio», cosí che – secondo il modo di pensare kantiano – esse apparirebbero «come semplicemente "raccattate qua e là" (*aufgerafft*)» [*ibid.*]. Ma questo è un «raccattare» che risponde a un'esperienza e a un'esigenza di metodo di altro ordine, come emerge anche dalla difesa del metodo per opposizioni binarie, di contro a una descrizione per passaggi continui. Che è uno dei meriti principali, ma non l'unico, che giustamente gli riconosce Brandi in *Struttura e architettura*: di aver anticipato «prima ancora che fosse chiaramente formulata la linguistica strutturale» il metodo delle opposizioni binarie, che superando «non solo lo stadio meramente inventariale della ricerca degli stilemi epidermici..., ma anche i postulati della pura visibilità» aveva permesso di risalire, nell'indagine dell'opera d'arte, «dagli elementi immediati della percezione ad un principio interno di

organizzazione in cui risiedesse la ragione della figuratività» [1971, p. 35]. E appunto a Brandi si deve una teoria della spazialità, nel caso specifico dell'architettura, che è un approfondimento della teoria wölffliniana e che infine non si restringe neppure al caso dell'architettura, se non da un punto di vista meramente terminologico, solo se si consideri come il termine si generalizzi in quello di 'astanza' e di 'struttura dell'astanza' – per le quali nozioni si rimanda all'opera conclusiva di Brandi: *Teoria generale della critica* [1974, p. 100]. Qui, inoltre, si precisa che la nozione non solo non è connessa propriamente con quella di «codice», ma neppure rimanda a uno statuto soltanto sistematico: dell'astanza «si fa storia» ed essa può essere infine pensata come il risultato, non la premessa, di un arduo processo costruttivo, in cui spazialità e temporalità continuamente interagiscono.

È opportuno insistere su questa interazione, visto che negli ultimi decenni l'attrazione potente della spazialità – cioè della sistematicità, nel senso già precisato, in quanto il suo significato-limite può essere esibito da teorie formali e puramente logiche – ha dato luogo a un movimento di studi di grandissimo interesse per un verso, ma tale da presentare aspetti di grave inadeguatezza, su cui recentemente si sta svolgendo in molti campi un serio lavoro di ripensamento. Quelle teorie formali, per cosí dire, sono state prese alla lettera; e il fatto che esse esibissero il significato-limite della spazialità, come esigenza a priori di sistematicità, è stato interpretato come il significato esclusivo della ricerca scientifica, di qualsiasi tipo, anche quando il suo oggetto non è pensabile se non anche sotto la condizione della temporalità. Si sta parlando naturalmente del cosiddetto strutturalismo, la cui crisi teorica e metodologica è da piú parti avvertita. L'idea che il linguaggio sia «calcolabile» vuol dire precisamente supporre che esso prevede un sistema definibile, cui appartengono tutte le trasformazioni e le trasformazioni di trasformazioni ammesse, nonché le loro inverse, o di cui si possa fornire un esauriente criterio di appartenenza dei suoi membri e si possa ipotizzare la reversibilità di tutte le relazioni tra membri. Il che è lontanissimo dall'essere evidente, come sembra dire De Mauro [1981], nella sua giusta insistenza sulla non completa calcolabilità del linguaggio, cui corrisponde una ripresa in considerazione della sua costruttività, che è altrettanto essenziale per intenderne il funzionamento. Ma qualcosa del genere è accaduto anche nel campo della psicanalisi, la cui messa in questione come scienza – tema saliente degli ultimi dieci anni – non può essere motivata che da un'idea di scientificità di quel tipo esclusivo e unilaterale. In realtà la psicanalisi – non solo in quanto pratica clinica, ma anche in quanto teoria – non sembra poter eliminare, né mettere in parentesi, la dimensione della temporalità senza semplicemente annullarsi. Ma questo vuol dire forse che essa non è scienza? Il fatto che sia attualmente al centro delle discussioni il problema della «relazione analitica» – non semplicemente, appunto, come problema degli effettivi rapporti che si instaurano fra analista e analizzando, ma come base per intendere anche il senso, lo statuto e i limiti della psicanalisi come scienza – è indicativo di una svolta, nel senso di una riconsiderazione scientifica adeguata del carattere costruttivo del suo oggetto [cfr. per esempio un primo abbozzo del problema in Ferrari e

Garroni 1979]. Ma analoghe questioni hanno investito la teoria dell'arte e della letteratura, l'antropologia culturale e, in genere, le cosiddette scienze umane.

Il caso forse piú tipico può essere indicato nella cosiddetta «teoria della narratività» degli anni '60. Come è noto, tali studi hanno preso l'avvio – in un'atmosfera strutturalistica dominante – dalla «riscoperta» dei lavori di Propp della fine degli anni '20 sulla struttura delle fiabe di magia russe. Non a caso, Propp – come per altro verso Wölfflin – partiva da un *corpus* empirico limitato, di cui si poteva mettere in evidenza l'organizzazione in modo rigoroso, proprio perché esso era limitato e caratterizzato, per di piú, da una forte «ripetibilità» o ricorsività – ciò che non era lecito supporre a priori per un altro *corpus* qualsiasi. Propp non negava quindi il carattere costruttivo delle fiabe studiate – che per altro verso tentò di chiarire piú tardi proprio da un punto di vista storico –, ma semplicemente si riteneva autorizzato a metterlo fra parentesi, in forza dei loro caratteri specifici, per concentrarsi sulla loro sistematicità. Nella polemica postuma fra Propp [1966] e Lévi-Strauss [1960] – pubblicata in appendice alla traduzione italiana di *Morfologia della fiaba* [1928] –, il folclorista russo ribadiva esplicitamente la sua posizione, ammettendo che il suo metodo potesse rivelarsi utile anche nel campo della letteratura e aggiungendo tuttavia che «quando l'arte diventa campo d'azione di un genio irripetibile l'uso di metodi esatti darà risultati positivi solo se lo studio degli elementi ripetibili sarà accompagnato dallo studio di quel che di unico al quale finora noi guardiamo come alla manifestazione di un miracolo inconoscibile» [1966, p. 227]. Il modo di esprimersi un poco ingenuo di Propp non va preso alla lettera: in realtà qui si mette a confronto la ripetibilità degli elementi narrativi con la costruttività della narrazione, senza negare né l'una né l'altra *in ogni caso* e ammettendo per altro verso che, *in certi casi* o *da certi punti di vista*, l'una può essere, o può essere considerata, preponderante rispetto all'altra, e viceversa. La ripresa di Propp, da parte degli strutturalisti piú intransigenti, per esempio proprio Lévi-Strauss o Bremond [1973], ha portato invece sulla strada di un privilegiamento esclusivo della spazialità sulla temporalità, che al massimo è stata, per cosí dire, incorporata in schemi fondamentalmente «acronici». In particolare, il tentativo di Lévi-Strauss è stato di ridurre la struttura della narratività a una combinatoria – con riferimento all'«algebra di Boole» – e a un insieme di funzioni tutte previste dal sistema e tutte reversibili. Ma che questo sforzo, per entusiasmante che possa essere nell'idea o per quanti contributi particolari possa aver recato, sia non soltanto inadeguato, ma addirittura ineseguibile, è stato dimostrato con attenzione e penetrazione da Cirese [1975-77] e proprio accettando il terreno logico di Lévi-Strauss. In realtà, come è sempre piú venuto in chiaro, il meccanismo narrativo non è affatto un puro meccanismo, riferibile soltanto a un sistema, ed è piuttosto qualcosa la cui pensabilità, come nel caso della relazione analitica, è condizionata insieme da sistematicità e da costruttività, da spazialità e temporalità. Che il racconto sia una «storia» non è una designazione esterna e convenzionale in tutti i sensi, dato che la «storicità» – non come appartenenza estrinseca a una storia di fatti presupposta, che lo accolga al modo di un recipiente, ma come storicità interna allo stesso racconto – lo caratterizza

nella sua possibilità. Certo, esso tende anche a organizzarsi e perfino a standardizzarsi, ma la stessa organizzazione e standardizzazione non sarebbe possibile se anzitutto qualcosa non «avvenisse» e non si strutturasse in una sequenza di «ipotesi narrative», per definizione non riducibili a un calcolo o a un sistema o codice in generale. Lo stesso problema dell'«ambiguità» o della «polisemicità» di un testo qualsiasi, non soltanto narrativo, non ha una spiegazione adeguata da un punto di vista strutturale, dove quei fenomeni appaiono piuttosto come degli epifenomeni, come un uso ulteriore e suntuario del codice di partenza, assunto inevitabilmente, anche se solo implicitamente, come una base fissa e già definita. Ma questa è appunto una supposizione inaccettabile, come sapeva bene Saussure, che pensava piuttosto – pur concentrandosi sulla *langue* – a una interazione fondamentale tra *langue* e *parole*, che è come dire: tra sistematicità e costruttività. Cosí che, se questo è vero, l'ambiguità dipende proprio dalla continua rifunzionalizzazione semantica che ogni nuova ipotesi testuale comporta, con un continuo ripercorrimento del testo, un feedback, che suppone precisamente la sua irreversibilità e non calcolabilità. La linguistica testuale, che si è sempre piú imposta nel corso degli anni '70, ha avvertito tale questione, proprio a partire dai problemi della narratività ed estendendosi al linguaggio in generale, quando afferma che una grammatica – in quanto insieme di componenti e regole – non può essere adeguata se non prevede anche un componente macrostrutturale, là dove per «macrostruttura» si intende una struttura semantica profonda del testo che non si identifica con le strutture profonde delle proposizioni o delle frasi, ma rappresenta piuttosto il *significato globale* del testo, che determina in definitiva le rappresentazioni semantiche delle proposizioni e delle loro relazioni [cfr. Dijk 1977]. Ma quel «significato globale» non è a sua volta previsto, o non è completamente previsto, da un sistema ed è affidato piuttosto a un'interpretazione, che non può non essere condizionata da un'interazione non calcolabile, non riducibile a un sistema, tra le ipotesi semantiche che costruiscono il testo. E non è calcolabile *almeno* per questa ragione: che ogni apparente «trasformazione inversa» (per esempio il «ritorno dell'eroe» rispetto alla sua «partenza») non restituisce affatto lo stato precedente, come era *prima* della prima applicazione (il fatto che l'eroe stesse a casa sua), ma dà un nuovo stato, carico di ciò che nel frattempo è intervenuto (dà precisamente il «ritorno» o, a una rilettura, lo stesso «stare a casa prima della partenza» rifunzionalizzato semanticamente in rapporto e alla «partenza» e al «ritorno»). [E. G.].

Bellone, E.
1976 *Il mondo di carta*, Mondadori, Milano.

Bion, W. R.
1963 *Elements of Psychoanalysis*, Heinemann, London (trad. it. Armando, Roma 1973).

Bollnow, O. F., e Ritter, J.
[1929] *Heidegger-Cassirer Davoser Disputation*, in M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Klostermann, Frankfurt am Main 1973[4] (trad. it. Laterza, Bari 1981, pp. 219-36).

Brandi, C.
1971 *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1971².
1974 *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.

Bremond, C.
1973 *Logique du récit*, Seuil, Paris (trad. it. Bompiani, Milano 1977).

Browder, F. E.
1975 *The relation of functional analysis to concrete analysis in 20th century mathematics*, in «Historia Mathematica», II, pp. 577-90.

Carnap, R.
1958 Presentazione alla trad. ingl. di Reichenbach 1928, Dover, New York.

Cassirer, E.
1929 *Philosophie der symbolischen Formen*, III. *Phänomenologie der Erkenntnis*, Bruno Cassirer, Berlin (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1966).

Cirese, A. M.
1975-77 *Dalle funzioni di Propp ai gruppi di trasformazione di Lévi-Strauss*, in *Materiali per le analisi formal-strutturali...*, ciclostilato, Università degli Studi, Roma.

Courant, R., e Robbins, H.
1941 *What is Mathematics?*, Oxford University Press, London - New York (trad. it. Boringhieri, Torino 1972²).

De Mauro, T.
[1981] «Semantica», in *Enciclopedia del '900*, vol. VI, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma (in corso di pubblicazione).

Dijk, T. A. van
[1972] *A Note on Linguistic Macro-Structures*, in A. P. ten Cate e P. Jordens (a cura di), *Linguistische Perspektiven, Referate des VII. Linguistischen Kolloquiums, Nijmegen, 26-30.9.1972*, Niemeyer, Tübingen 1973, pp. 75-87 (trad. it. in M.-E. Conte (a cura di), *La linguistica testuale*, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 181-94).

Di Meo, A., e Tagliagambe, S.
1980 (a cura di) *Scienza e storia*, Editori Riuniti, Roma.

Eco, U.
1962 *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

Ferrari, A., e Garroni, E.
1979 *Schema di progetto per uno studio della «relazione analitica»*, in «Rivista di psicoanalisi» XXV, 2, pp. 282-322.

Fiedler, K.
1887 *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, Hirzel, Leipzig (trad. it. in *L'attività artistica*, Neri Pozza, Venezia 1963, pp. 133-247).

Gargani, A. G.
1975 *Il sapere senza fondamenti*, Einaudi, Torino.
1979 (a cura di) *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino.

Garroni, E.
1980 *Il problema della specificità della poesia e dell'arte in «Der Ursprung des Kunstwerkes» di Heidegger*, in «Storia dell'arte», n. 38-40, pp. 441-56.

Heidegger, M.
1927 *Sein und Zeit*, Niemeyer, Halle (trad. it. Utet, Torino 1969).
[1935-36] *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950 (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69).

Israel, G.
1980 *«Rigore» e «assiomatica» nella matematica moderna*, in Di Meo e Tagliagambe 1980, pp. 427-50.

Lévi-Strauss, C.
1960 *La Structure et la Forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, in «Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée», serie M, n. 7 (trad. it. in V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, Einaudi, Torino 1977⁷, pp. 163-99).

Mathieu, V.
1969 *«Costrutto» in Bridgman e «fenomeno del fenomeno» in Kant*, in «De Homine», n. 31-32, pp. 189-206.

Menna, F.
1975 Introduzione alla trad. it. di H. Holtzman (a cura di), *Writings of Piet Mondrian*, Feltrinelli, Milano, pp. 7-22.

Mondrian, P.
1917-18 *De nieuwe beelding in de schilderkunst*, in «De Stijl», n. 1-2 (1917), nn. 3-5 e 7-12 (1918); ora in H. Holtzman (a cura di), *Writings of Piet Mondrian*, Viking Press, New York 1971 (trad. it. Feltrinelli, Milano 1975, pp. 27-76).

Piaget, J.
1970 *L'épistémologie génétique*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Laterza, Bari 1971).

Piaget, J., e altri
1964 *L'épistémologie de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris.

Prieto, L. J.
1975 *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*, Minuit, Paris (trad. it. Feltrinelli, Milano 1976).

Propp, V. Ja.
1928 *Morfologija skazki*, «Academia», Leningrad (trad. it. Einaudi, Torino 1977⁷).
1966 *Struttura e storia nello studio della favola*, in *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, Einaudi, Torino 1977⁷, pp. 201-27.

Reichenbach, H.
1928 *Philosophie der Raum-Zeit-Lehre*, De Gruyter, Berlin-Leipzig (trad. it. Feltrinelli, Milano 1977).

Scaravelli, L.
1968 *Scritti kantiani*, La Nuova Italia, Firenze.

Simon, J.
1971 *Philosophie und linguistische Theorie*, De Gruyter, Berlin - New York.

Thèses
1929 *Thèses presentées au Premier Congrès des Philologues Slaves*, in «Travaux du Cercle Linguistique de Prague», I (trad. it. Guida, Napoli 1979).

Weyl, H.
1918 *Raum Zeit Materie. Vorlesungen über allgemeine Relativitätstheorie*, Springer, Berlin.

Whorf, B. L.
1956 *Language, Thought and Reality*, Mit Press, Cambridge Mass. (trad. it. Boringhieri, Torino 1970).

Wölfflin, H.
1915 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; das Problem der Stilentwickelung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München; ed. Schwabe, Basel-Stuttgart 1970.
1933 *Eine Revision*, in «Logos», XII, pp. 210-18; ora *ibid.*, pp. 276-82.

Se la filosofia (cfr. **filosofia/filosofie, concetto**) consiste anzitutto in una **semantica** trascendentale (ma cfr. **metafisica**), essa deve porsi anche il problema di mediare, facendo leva non soltanto sull'intuizione e il senso comune (cfr. **luogo comune**), fra una spazialità che privilegia un interesse sistematico (cfr. **sistematica e classificazione, sistemi di riferimento, struttura**), e quindi la geometria (cfr. **geometria e topologia,**

spazio-tempo) e le **matematiche**, e una temporalità (cfr. **tempo/temporalità**) che privilegia la storicità (cfr. **storia**) e la costruttività (cfr. **creatività**) dell'esperienza (cfr. **empiria/esperienza**) e dell'**essere**. Che lo spazio sia il risultato, sottoposto a **regolazione** (cfr. **codice**), di un processo costruttivo, è risultato ormai acquisito anche nell'ambito della **produzione artistica** (cfr. **arti**, **visione**) e dell'analisi di quei processi di **narrazione/narratività**, che non si possono ridurre all'applicazione di meccanismi generativi, a una sorta di **calcolo**: **gioco** e **ambiguità**, **combinatorie** e nebulose simboliche (cfr. **simbolo**, **metafora**, **immagine**) rendono, infatti, utile ripensare alle tensioni fra **significato** globale e microstrutture testuali (cfr. **testo**), sicché anche i modelli (cfr. **modello**) spaziali che intervengono nelle riflessioni sul **linguaggio** e nella **critica** coinvolgono nuove interpretazioni (cfr. **interpretazione**) del rapporto **locale/globale** (cfr. anche **totalità**, **uno/molti**).